

دكتور أحمد على مرسى

مقدمة فى الفولكلور

فاضل



مقدمة فى الفولكلور

مقدمة فى الفولكلور

تأليف

دكتور أحمد على مرسى

١٩٩٥م



عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية

ËIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

المستشارون

د . أحمد إبراهيم الهوارى

د . شوقى عبد القوى حبيب

د . على السيد على

د . قاسم عبده قاسم

مدير النشر: محمد عبد الرحمن عفيفى

تصميم الغلاف : محمد أبو طالب

الناشر : عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية

٦ شارع يوسف فهمى – اسباتس – الهرم – ج.م.ع – تليفون : ٣٨٥١٢٧٦

Publisher: EIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

6, Yousef Fahmy St., Spates - Elharam - A.R.E. Tel : 3851276

اهــداء

إلى روح أبى طيب الله ثراه ..

وإلى أمى أطـال الله عمرهـا ..

تصدير
بقلم الدكتور عبد الحميد يونس

إن المؤرخ لتطور الدراسات الانسانية فى مصر والعالم العربى يستطيع أن يسجل فى يسر التقدم الذى يشبه الثورة فى مناهج العلوم الإجتماعية والنفسية ، فلم يعد الأثر أو النقش أو العبارة المحققة القديمة وحدها هى المادة الدالة على مرحلة ثقافية أو حضارية ، وخبرة الإنسان تيار موصول يعرف التراكم فى خلد الفرد وبيئة الجماعة ، ومن هنا احتل المأثور الشعبى مكانه من حياة الإنسان وحضارته ، وأضيف إلى الأثر والنقش والعبارة المدونة القديمة ، وجمع فى أعطافه مقومات البيئة والمرحلة وخصائص الحاضر واتجاهات المستقبل ، وتشعبت علوم الفولكلور والانثروبولوجيا تبعا لزاوية الرصد وطبيعة المادة .

وكنا فى هذه الحقبة من التطور الذى يشبه الثورة فى مناهج بعض العلوم الإنسانية نتوق إلى أن نتعرف مكاننا ، وألا نتوقف عند نظرية وافدة أو اجتهاد مخلص ، ونهض زملاء لنا ينقلون إلى العربية مصنفات تؤصل مناهج بعض العلوم أو تعين على تصنيف مواد الدراسة ، ولكننا استشعرنا مع ذلك الحاجة الماسة الملحة إلى مصنف واحد يسجل حدود هذا العلم أو ذاك ومجالاته وخصائص مواده .

وفكرت أنا نفسى مرارا فى أن أنهض ببعض هذه التبعة ولكن الحياة تشغلنى .

وعندما راجعت هذا الكتاب الذى وضعه العالم الشاب الدكتور أحمد على مرسى عن مقدمة فى الفولكلور " اقتنعت بما ألح عليه دائما وهو أن الوظيفة لابد أن تخلق العضو الذى يعمل على تحقيقها ، والواقع أن دارس الفولكلور لن يكون مشتت الاهتمام موزعا بين مختلف زوايا الرصد لأنه يستبين بفضل هذا الكتاب منهجه ، وسيتحقق من مادته وسيسير فى طريق يعينه على التعبير والتحليل والموازنة والتصنيف والحكم جميعا .

ولقد ساير المؤلف طبيعة المادة - الفولكلور - فى مرونتها وقدرتها على التطور والحركة عبر الزمان وعبر المكان ، فتخطى أسوار الأوطان واللغات ، وحاول أن يتعرف على جهود المنظمات العلمية المعنية بهذا الفرع من فروع المعرفة ، وشاهد بنفسه المراكز والمعارض والمتاحف والأطالس .. ولم يكتف بكتاب أو كتابين يلخصان أو يشرحان منهج الفنلنديين والانجليز والسويديين والامريكيين ومن إليهم ، وهو بحكم تطلعه إلى الاستزادة من العلم ، يرحل دارسا فى جامعة أو مشاركا فى مؤتمر متخصص .

وهكذا يجد الدارس لهذه المقدمة في الفولكلور ، أنها ليست مجرد مدخل أو تمهيد ولكنها ثمرة منهجين متكاملين : المنهج النظرى الذى يتوقف عند مرحلة من مراحل تطور العلم والذى لم ينحبس فى بيئة علمية بذاتها ، ولم يصدر عن أيديولوجية متبلورة اتخذت لها زاوية واحدة للرصد لاتتجاوزها .

ومنهج العمل الميدانى ، فردا كان أو مشتركا فى فريق ، قد جعله أكثر تبصرا بمادة الفولكلور ، بل جعله يحتكم إلى ذاته وإلى ذوقه احتكامه إلى تفاعل المادة مع الرواة والحفظة والجماهير .

لقد عرض المؤلف أحمد مرسى لمجموعة من تعريفات الفولكلور وحاول أن يكشف عن بيناتها العلمية ، واقتضاه الواجب أن ينقدها أيضا نقدا موضوعيا بحيث يستطيع الدارس أن يتبين من خلال العرض والنقد طبيعة المأثور الشعبى ، واستخلص الأدب الشعبى من غمرات التراث الشعبى ، وعنى بتمييزه وإبراز مقوماته وأنواعه ووظائفه ، مع التسليم بأنه كله أو جله لاينسلخ تمام الانسلاخ عن القوام الثقافى الإنسانى الذى نتأ أهم حلقاته من المأثور الشعبى .

وأدرك الدكتور مرسى منذ البداية أن مادة دراسته حية نامية مؤثرة وليست جمادا ثابتا ، أو عضوا ميتا ، ولذلك اتسعت دائرة البحث ، وتكاملت زوايا الرصد ، فاحتفل بالجامع لهذه المادة أو الحافظ المردد لها ، أو المستعين بها على عمل أو رحلة ، وعنى بالمفيد من المأثور الشعبى ومن انشاده أو ترديده جماعة أو فردا ، وبذلك استطاع أن يقص أثر التغير ، وأن يتعرف على الباعث والحافز . ومن أطرف الدقائق التى نبهنا إليها أن المأثور الشعبى الأدبى تتأثر بلاغته فى كثير من الأحيان تبعا للجنس أو السن أو الطبقة الاجتماعية .

ولاتعود مشكلات جمع الأدب الشعبى إلى تطور المجتمعات الإنسانية تطورا يقترب من الطفرة ويكاد يقضى على الكيان الثقافى المتراكم على مر العصور فحسب ، وإنما تعود إلى اختلاف عناصرها وأنواعها ووظائفها أيضا ، وهى تتفاوت من حيث الظهور والاختفاء . كما أن المجتمعات كثيرا ما تحجب مأثوراتها الشعبية عن المقتحمين ديارها ، ولو كانوا من الدارسين ... وما أكثر مشكلات جمع الأدب الشعبى ، وهى تحتاج إلى ريادة قبل المواجهة ، وإلى خبرة فوق مجرد التدريب على الجمع والتسجيل .

ولقد شرح المؤلف هذه الصعاب وبين الوسائل التى تعين عليها . وتابع منهج التصنيف وبخاصة للحكاية الشعبية وسجل صنيع الأعلام الذين اقترنت أسماؤهم بالتصانيف العالمية

المقررة ، ولم يمنعه ذلك من استعراض الفنون الشعبية المتوسلة بالإيقاع وضرورة الاهتمام بها ومريديها وجماهيرها وآلاتها ، والكشف عن وظائفها الحيوية والدينية والاجتماعية والتوسل بالتدوين الموسيقى إلى جانب التسجيل المرئى والسمعى .

وفى رأيى أن هذه المقدمة ستظل عمدة الدارسين وتصبح من كتب الآلة للمتخصصين فى الجمع والتصنيف والتحليل ، بل وللمثقفين الذين يلتمسون الأصالة باستلهام المأثور الشعبى الأدبى .

دكتور عبد الحميد يونس

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تزداد أهمية دراسة الفولكلور يوما بعد يوم ، ويشهد العالم الآن نهضة كبيرة فى هذه الدراسات ، تحت تأثير مختلف الاتجاهات السياسية والاجتماعية والعلمية .

والفولكلور - مادة وعلما - موضوع متعدد الجوانب ، اختلف الباحثون حوله اختلافا شديدا ، ذلك أن مجاله قد اتسع لأشياء كثيرة متنوعة ، وتناول دارسوه أشياء كثيرة ومتنوعة أيضا ، مما جعل بعض دارسى العلوم الانسانية الأخرى يشعرون أن الفولكلوريين يحاولون العدوان على مجال اختصاصهم وهو دراسة الانسان من مختلف جوانبه ، ومشاركتهم فيه ، مما أدى - كما سنرى - إلى أن يحاول هؤلاء الدارسون حصر الفولكلور فى جانب واحد ، هو الأدب الشفاهى ، فى بعض الأحيان ، وهو الأدب الشعبى (أى الأدب الخاص بالجماعة الشعبية سواء كان شفاهيا أو مدونا) فى أحيان أخرى ، وهو الفنون الشعبية فى رأى فريق والتراث الشعبى فى رأى فريق آخر .

وعلى الرغم من أن الفولكلوريين يفهمون بعضهم البعض ، عندما يتعرضون لوصف ظاهرة فولكلورية أو تحليلها ، إلا أن حدود العلم والمادة وأبعادهما ، تبدو غير واضحة للكثيرين نتيجة الكم الهائل من المواد التى يعالجها الفولكلور ، والدائرة الواسعة التى يتحرك داخل حدودها ، مما ينعكس على صعوبة تعريف الموضوع وتحديد ميدانه وتعدد المشكلات التى تواجه الجامعين والباحثين سواء فى التصنيف أو اختيار المنهج ، وكثرة الأشياء التى على الباحث أن يتنبه إليها فى دراسته .

لقد كانت هذه الصعوبات والمشاكل - وما زالت - تبدو بشكل حاد ، كلما حاولت أن ألقى سؤالاً على طلبتى فى الجامعة عن تعريف الفولكلور أو ميدانه أو غير ذلك مما يتصل بدراستنا لهذا الموضوع ، وعندئذ كنت أحس بمدى المعاناة التى يعانيها الطلبة وأعانيها معهم ، من أجل أن نصل معا إلى إجابة نطمئن إليها . كما تبدو هذه الصعوبات فى شكل آخر عندما يسأل أحد الزملاء أو الأصدقاء ساخرا ، عن مادة سمعها فى الراديو أو شاهدها فى التليفزيون ، أو

قرأها فى إحدى الصحف .. وهل هى فولكلور ؟؟ وما أكثر الغثاء الذى قدم تحت اسم الفولكلور - سواء من ناحية المادة أو التعليق والتفسير الذى أصبح حقا مباحا لكل من يستطيع نطق كلمة " فولكلور " . والسؤال الخاص عما يهتم به الفولكلورى أحد الأسئلة التى تثار دائما ، وليست الإجابة عنه بأقلها صعوبة من الإجابة عن غيره من الأسئلة .

وتحاول هذه الدراسة أن تناقش بعض هذه الأمور ، لا لكى تجد لها حلاً أو تضع لها نهاية ، يصح الوقوف عندها نهائيا ، ولا لكى تقلل من حجم المشكلات التى تواجه الدارسين والجامعين ، بل لعل الهدف الحقيقى منها هو لفت الانتباه إلى أن الطريق صعب ، وأنه يحتاج إلى تكاتف كثير من الجهود ، حتى نستطيع أن نتوصل إلى مجموعة من المبادىء التى يمكن أن يستند إليها عملنا ، وأن تتضح بعض المعالم التى تجعل الطريق أكثر سهولة ويسرا .

ولا أستطيع فى الحقيقة أن أزعم أننى أضيف شيئا جديدا ، وأننى ابتكر ما لم يكن معروفا وإنما أقصى ما استطيع أن أدعيه أنى أريد أن أضع بين دارسى الأدب الشعبى وجامعيه خبرة متواضعة فى مجال لايزال - كما سبق أن ذكرت ، وكما سيتضح ذلك فيما بعد- يحتاج إلى الكثير من الجهد للتعريف به ، والتأكيد على وجوب دراسته دراسة علمية تستفيد من المناهج المتقدمة التى وضعها المتخصصون فى البلدان التى سبقتنا منذ ما يقرب من قرن ونصف أو قرنين ، فأسهموا بذلك فى السير قدما بهذه الدراسة خطوات إلى الأمام ، مما جعلها تحتل مكانها المرموق اليوم فى مجال الدراسات الإنسانية .

ولعل من البديهى أن نشير إلى أهمية دراسة الفولكلور عامة ، كموضوع هام فى حد ذاته من ناحية ، وكموضوع لم تعد العلوم الإنسانية الأخرى تستطيع أن تستغنى عن نتائج دراساته، أو على الأقل عن المادة الخام التى يقدمها جامعوه ودارسوه من ناحية أخرى .

إن دارسى التاريخ والانثروبولوجى وعلم الاجتماع ، وعلم النفس والأدب والنقد واللغة بل إن السياسيين أيضا ، لم يعد بامكانهم أن يتجاهلوا نتائج دراسات الفولكلور .. ولعل هذا مما يجعل مهمة دارسى الفولكلور ليست بالمهمة السهلة أو اليسيرة وذلك أن عليهم أن يمتلكوا بين أيديهم من الأدوات التى تعينهم على فهم مادتهم ، ما ليس مطلوبا من غيرهم من الدارسين كما أن ذلك يجعل دراستهم - فى الوقت ذاته - أمرا لاغنى عنه فى المجتمعات المتقدمة ، لأنها تضع بين يدى الذين يخططون ثقافيا أو اجتماعيا أو عمرانيا أو سياسيا .. نتائج تعينهم على التخطيط والتقدير الصحيح .

والأمل كل الأمل أن تساعد هذه المحاولة على أن يشغل دارسونا أنفسهم بالقضايا والتساؤلات التى طرحناها ، وأن تستثيرهم للتفكير فيها تطويرا للعلم ، وخدمة للمجتمع .

وفى النهاية ، فانى مدين بالشكر الجزيل والعرفان بالجميل للأخوة والأصدقاء وأخص الدكتور جابر عصفور والأستاذ نصر حامد رزق على ما تكبداه من مشقة وما تحملاه من عناء لكى تخرج هذه الدراسة إلى الحياة . كما لا يفوتنى أن أشكر الزميلة الأستاذة منى حسن على ما قامت به من ترجمة النصوص الفرنسية .

أحمد مرسى

تقديم الطبعة الثانية

أتيح لى منذ صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب ، أن أشهد التقدم الكبير الذى أحرزته الدراسات الفولكلورية فى أنحاء مختلفة من العالم ، وأن ألتقى بكثيرين من الدارسين المتخصصين فى هذا الميدان ، سواء فى المعاهد العلمية ، أو الأقسام المتخصصة ، فى دراسة الفولكلور فى الجامعات ، أو فى مؤتمرات الفولكلور الكثيرة التى تضم عادة نخبة ممتازة من الباحثين فى مختلف فروع الدراسات الفولكلورية .

ويمكن لمن يتابع التطور المذهل لهذه الدراسات أن يلحظ ما حدث فيها من تطور كبير لهذا العلم ، عندما كان ينظر إلى الفولكلور فى البداية على أنه غير المتعلم أو أنه تلك الأشياء التى يأتيها الإنسان ، أو يمارسها ، دون أن يكون قد تعلمها عن طريق منظم ، وأن هذه الأشياء بقايا ميراث قديم تركه الأسلاف ، وما تزال تعيش دون أن تكون لها فائدة محددة ، شأنها شأن أشياء كثيرة أخرى ، احتفظ بها الإنسان عبر تاريخه الطويل ، وظل متمسكا بها دون سبب معروف . كما يمكنه أيضا أن يدرك الفرق بين الفولكلوريين الأوائل الذين كان بعضهم سادة مرفهين ، ذوى تربية كلاسيكية ، أدهشهم ، وأثار عجبهم أن يجدوا لدى الناس العاديين أشكالا من التعبير الفنى ، وأنماطا من السلوك ، تختلف عما ألفوه وتعودوا على تذوقه ، أو ممارسته ، أو ما لقنوه إياه ، وأن هذه الأشكال والأنماط تحمل قدرا كبيرا من الخشونة والسذاجة ، كما تحمل أيضا قدرا كبيرا من الفنية والعفوية ، ولاتخضع للقوانين الصارمة التى حكمت التعبير والسلوك الكلاسيكيين ، باعتبارهما كانا يوما نموذجا يحتذى فى التربية والتدريب على التعبير . أما البعض الآخر ، فقد كانوا متحمسين ، متأثرين بالنظرة الرومانسية وما أتاحته من حرية فى التعبير والسلوك بالقياس إلى ما كان يؤمن به الكلاسيكيون ، ويحافظون عليه ، وبما أثارته الأفكار الرومانسية من احترام للإنسان العادى باعتباره إنسانا بصرف النظر عن تميزه الطبقى أو الفكرى ، ومن ثم اتجهوا إلى الاهتمام بما يصدر عن الناس العاديين من أقوال وأفعال ، وهو ما سمى بعد ذلك " فولكلور" . وكان هؤلاء الهواة المتحمسون خليطا من مهن مختلفة ، لايجمع بينهم إلا شغفهم وإعجابهم بالفولكلور ، فقد كان منهم المحامون ، والأطباء ، والمهندسون ، والمدرسون وغير ذلك – أقول إنه يمكنه أن يدرك الفرق بين هؤلاء جميعا وبين الفولكلوريين الآن الذين لاينتمون إلى طبقة

اجتماعية مختلفة ، ومستويات ثقافية متعددة ، لكنهم يجتمعون حول تخصص دقيق فى هذا الفرع من فروع الدراسات الإنسانية ، كما يصدرون فى تعاملهم مع الفولكلور لاعن هواية وحماس فحسب ، ولكن عن نظريات ومناهج محددة تتناول أشكالاً فنية ، وأبنية فكرية ، لابد من الوقوف عندها ، والتعرف عليها ، ودراستها ، واضعين فى اعتبارهم أيضا التطور الذى حدث للعلوم المختلفة ، سواء كانت علوما تطبيقية أو نظرية ، وسواء كانت تدرس الإنسان من مختلف جوانبه ، أو تدرس الطبيعة ومكوناتها . والحقيقة أن هذا ليس هو ما يمكن ملاحظته فحسب ، بل إن هناك جانبا آخر ينبغى الإشارة إليه وهو ما حدث لهذا العلم نفسه من تطور بعد أن بدأت ملامحه تأخذ شكلها الذى نعرفه بها اليوم ؛ فلم تعد دراسة الفولكلور الآن تعنى دراسة الأساطير ، والحكايات الشعبية ، والأمثال والأغانى الشعبية والرقص الشعبى ، وما إلى ذلك من أشكال فولكلورية فحسب ، كمجرد أشكال من التعبير مقطوعة الصلة بما حولها ، وإنما أصبح هناك - إلى جانب دراسة هذه الأشكال الفنية اتجاهات علمية كثيرة لدراسة الإطار الذى تعيش فيه هذه الأشكال ، والسياق الذى تؤدى فيه ، والوظائف التى تنهض بها ، وأهمية هذه الوظائف ، النابعة من أهمية المادة الفولكلورية نفسها فى المجتمع الذى تؤدى فيه ، بالإضافة إلى دراسة الجوانب الفنية لهذه الأشكال ، سواء من ناحية التعبير والأداء ، أو الأسلوب والعرض ، وباعتبارها أيضا وسائل اتصال ، وتواصل بين الناس بعضهم البعض .

كما احتل المؤدون - سواء كانوا مغنين أم رواة أو عازفين أو راقصين ، وسواء كانوا مبدعين حقيقيين يمتلكون الموهبة والمقدرة على الخلق الابتكار فى اطار ما تسمح به التقاليد التى تحتفى بها مجتمعاتهم وتحافظ عليها ، أو كانوا مجرد مقلدين عاديين ، يؤدون ما يعرفونه ، سواء نقلوه كما هو أم غيروا فيه - مكانهم الجدير بهم من الاهتمام فى الدراسات الفولكلورية الحديثة .

ولم تقف الدراسات المعاصرة عند هذا الحد فحسب ، بل تجاوزت ذلك إلى الاهتمام بالجزئيات الصغيرة التى تشكل فى مجموعها الظاهرة الفولكلورية ..

لقد تساءل الفولكلوريون من الشعب ؟ وما الجماعة الشعبية ؟ وما حدودهما ، وخصائص كل منهما ؟! .. هل يقتصر وجود الفولكلور على الأميين من الفلاحين والرعاة والصيادين ممن يعيشون فى القرى ، والأماكن المنعزلة فحسب .. كما كان يذهب إلى ذلك الفولكلوريون الأوائل .. أم أن هناك فولكلور للمدينة أيضا ، وأن المدينة مليئة بالموروثات التى يمكن أن

توجد بين هؤلاء الذين كان يُعتقد أنهم حملة الفولكلور الأصليين ، ومبدعوه الحقيقيون ؟! هل تؤثر وسائل الاتصال الحديثة ، وأجهزة الاعلام المختلفة ، من راديو وتليفزيون وسينما ، وجرائد ،مجلات وغير ذلك ، على الفولكلور ، فتجعله يندثر ويختفى ، أم ينشأ فولكلور جديد يناسب طبيعة الظروف الجديدة التى تعيشها المجتمعات الإنسانية ؟ ما هى العلاقة بين الفولكلور والعلوم الإنسانية الأخرى ؟ وما مدى حاجة كل علم منها إلى الآخر ؟

إننا إذا أردنا أن نجيب على كل هذه الأسئلة ، لاحتاج الأمر منا ، إلى أن نفرد دراسة مستقلة للإجابة على كل سؤال منها ، وهو ما أرجو أن يتاح لى مع الزملاء والأصدقاء الذين يعنيهم الأمر أن نتضافر على دراسته فى إطار مجتمعنا الذى يحتاج منا الكثير والكثير ، ولكن ذلك لايمنع من أن نشير إلى بعض المجالات الجديدة التى يطرقها الفولكلوريون اليوم مع زملائهم من المتخصصين فى الدراسات الانسانية المتعددة ، لعلنا نستثير رغبة البعض فى أن يتعاونوا فى هذه المجالات خدمة للإنسان والعلم .

إن أحد الموضوعات التى يتوافر الفولكلوريون اليوم على دراستها - مع زملائهم المختصين- هى الفولكلور وعلاقته بالأدب ، ذلك أن كثيرا من مؤلفى الروايات ، وكتاب المسرح ، والشعراء ، قد استلهموا ، وما زالوا يستلهمون فى أعمالهم المعاصرة عناصر فولكلورية كثيرة، كما أن البعض قد أعاد صياغة بعض الأشكال الفولكلورية ، لتناسب الذوق المعاصر .. ويضيق بنا المجال فى هذه الناحية ، إذ أردنا أن نتتبع مظاهر هذه العلاقة ، ولكن ما يعنينا هنا هو الإشارة إلى الحاجة إلى دراسة هذا الجانب ، خاصة أن هناك نظريات كثيرة ، تحاول أن تقنن لهذه العلاقة ، وأن تؤصل لها . كما أن المؤرخين المحدثين أيضا ، أصبحوا يؤمنون بأهمية المواد الفولكلورية التى يسجلها الفولكلوريون ، والتى تحمل فى أعطافها كثيرا من المأثورات التاريخية التى تعد مصدرا هاما للمعلومات التى يمكن أن تكمل ما بين أيديهم من مصادر مدونة ، وأن تسد الفجوات الموجودة بها .

ولعل هذا الاتجاه كان نتيجة تعرف الفولكلوريين والمؤرخين الغربيين على مجتمعات أخرى تختلف عن مجتمعاتهم التى عاشوا فيها والتى عرفت الكتابة منذ زمن طويل ، كالمجتمعات الأفريقية التى استقلت حديثا ، وما اكتشفه هؤلاء الدارسون من أن معظم تراث هذه المجتمعات إنما هو ما يطلق عليه اسم الفولكلور بأشكاله المتعددة ، وهى حالة قريبة إلى حد كبير مما بدأ به الفنلنديون فى بدايات القرن التاسع عشر ، عندما بدأو يسجلون لغتهم وأدبهم، مما هو معروف لدارسى الفولكلور جميعا .

ويقوم الفولكلور الآن بدور فى غاية الأهمية فى دراسات البيئة والثقافة ، وهناك مجالات أخرى كثيرة تنفتح الآن أمام الفولكلوريين ونظرائهم من المتخصصين فى العلوم الإنسانية لكى يدلوا بدلوهم فيها . فهناك مقررات دراسية ، ودراسات منفصلة الآن ، فى كثير من الجامعات، والمعاهد العلمية المتخصصة عن الفولكلور واللغة ، والفولكلور والأديان ، كذلك عن الفولكلور والسياسة ، والفولكلور ووسائل الاتصال الجماهيرية ، والفولكلور وعلم النفس، بل إن هناك دراسة جديدة " لدوروثى فيتاليانو" Dorothy Vtaliano ، قدمت فيها مصطلحا جديدا هو " الجيوميثولوجي " Geomythology لتدل به على العلاقات التى تربط بين الجيولوجيا وعلم الأسطورة والفولكلور ، عندما بدأت تهتم منذ سنوات عدة ، بدور الحقائق الجيولوجية التى تكمن خلف الحكايات الخرافية الخاصة بالأطلانطس القارة المفقودة والتى تشير إلى احتمال وجود هذه القارة بشكل كبير . وقد صاغت " دوروثى فيتاليانو" هذا المصطلح لتضم تحته كل الموروثات الشعبية غير المحددة الشكل والتى لايمكن أن توضع تحت أى شكل من الأشكال التى اصطلح عليها الفولكلوريون ، ولكنها تسجل فى الوقت ذاته بشكل منضبط التحول المفاجىء فى الظواهر الطبيعية كالطوفان والزلازل ، والبراكين ، وما إلى ذلك ، كما أنها أدخلت تحت هذا المصطلح أيضا كل ما يخترعه الناس لكى يفسروا به الشكل الذى اتخذته الأرض مثلا ، أو السمات الطبيعية المختلفة لإنسان ما قبل التاريخ ، وما شابه ذلك .

وليس هذا بالطبع مجال تقييم هذه الدراسة ، أو استعراض جوانبها الكثيرة ، ولكننا أشرنا إليها لكى نوضح المدى الذى وصلت إليه العلوم الانسانية في صلتها بالعلوم الطبيعية ، وما يمكن أن يفيده كل منها من الآخر .

وعلى أية حال ، فان هذه ليست هى مظاهر التطور والتقدم الوحيدة فى مجال الدراسات الفولكلورية ، فحسب ، بل إن الحقبة الأخيرة قد شهدت مظاهر عديدة أخرى تبعث على الأمل فى ازدهار هذه الدراسات ، إذ إن كثيرا من جامعات العالم الآن ، قد اعترفت بالفولكلور باعتباره دراسة منهجية جديرة بأن تمنح فيها الدرجات العلمية المختلفة ، حتى مرحلة الدكتوراه ، وأصبحت هناك معاهد علمية ، وأقسام متخصصة تمنح هذه الدرجات فى الولايات المتحدة الامريكية ، وكندا ، وفى أوروبا ، وأمريكا اللاتينية ، وبعض الدول الآسيوية كالهند والصين واليابان ، وفى أفريقيا أيضا كما هو الحال فى نيجيريا وغانا ، وكما هو الحال فى مصر أيضا ، على الرغم من أن دراسة الفولكلور فى مصر ما تزال دراسة غير مستقلة

بنفسها . وهو ما كان عليه الحال فى بعض الجامعات الأوروبية والامريكية فى بدايات هذا القرن ، وحتى منتصفه تقريبا عندما كان الفولكوريون يتبعون أقساما أخرى كأقسام اللغات وآدابها ، وأقسام الدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية والتاريخ ، مما لم يكن يتيح للذين يرغبون فى التخصص فى هذه الدراسة أن يتلقوا تدريبا علميا متخصصا فى مجال عملهم . وحالة دارسينا فى مصر أصدق مثال على هذا الوضع الذى ينبغى تصحيحه . ولكن المستقبل- على أية حال - يحمل أشكالاً كثيرة ، إذ إن دراسة الفولكلور تكتسب كل يوم أرضا جديدة ، والأمل فى أن تحظى هذه الدراسة بما هى جديرة به من احترام ينمو يوما بعد يوما .

ولعلى أود أن ألفت النظر فى هذا المقام إلى مجموعة من الحقائق الهامة التى ينبغى التأكيد عليها لأنها أصبحت قائمة مستقرة ، وقد آن الأوان لأن نضعها فى اعتبارنا عند دراستنا للفولكلور .

الحقيقة الأولى : أن الفولكلور قد أصبح اليوم علما مستقلا له أصوله ، ومناهجه التى تميزه عن غيره من العلوم الانسانية ، كما تربط بينه وبينها ، خاصة تلك العلوم ذات الصلة الحميمة بمجال اختصاصه كالأنثروبولوجيا ، وخاصة الاأنثروبولوجيا الثقافية ، والدراسات الاجتماعية والأدب والتاريخ .

وأكثر ما يهمنا أن نؤكد عليه هنا أن الفولكلورى لابد له من أن يكون على دراية كاملة بالعمل الميدانى ، حتى ولو لم تتح له الفرصة لممارسته ، وإن كان هذا فى الحقيقة قد أصبح أمراً غير مقبول فى الدراسات الفولكلورية المعاصرة ، أو بين الفولكلوريين المعاصرين ، ذلك أن مهمة الفولكلورى تعتمد أساس على النصوص والمواد التى تجمع من الميدان والتى يعاد جمعها مرة ثانية وثالثة إلى مالا نهاية . فمهما كان كم المواد المجموعة ،ومهما استمرت عملية الجمع ، فان هذا لايعنى أن كل المواد الموجودة لدى الناس قد تم جمعها أو تسجيلها ، وعلى ذلك فالفولكلورى لابد أن يكون خبيرا بالعمل الميدانى ، وجمع المادة الفولكلورية وتمييزها من غيرها ، ثم تصنيفها بعد ذلك .

الحقيقة الثانية : أن الفولكلور لابد أن يتم جمعه فى اطاره الصحيح وهذا الإطار الصحيح لابد أن يكون متضمنا معلومات كافية عن المؤدين تمكننا من اختبار قدراتهم على الأداء والنقل ، كما ينبغى أن يتضمن وصفا دقيقا لأسلوبهم فى الأداء ، لأن ذلك سيتيح لنا فرصة أكبر كى نتعرف على طبيعة الابداع الشعبى ، وأن نفهمها .

ولايعنى ذلك - بالضرورة - أننا نقلل من قيمة المادة المجموعة ذاتها ، سواء كانت نصا قوليا أو غير قولي ، ولكن ما نعنيه هو أنه إذا لم يتحقق للجامع والدارس معرفة المؤدين ، فان ذلك سيجعل من العسير عليهما تمييز النصوص أو المواد الفولكلورية ، إذ ربما تكون المادة أو النص قد وصلا إليه عن طريق مصدر مطبوع أو ما يشبه المصدر المطبوع .

وفى كل الأحوال سيظل هناك دائما قدر من عدم التأكد مهما بذل من جهد ، ولكن التغلب على هذه المشكلة ليس أمرا عسيرا ، أو مستحيل التحقيق ، إذ يمكن عن طريق جمع أكبر عدد من النصوص والمواد أن يصل الجامع إلى درجة أكبر من اليقين فى صحة ما أمكنه الحصول عليه من الميدان .

وهنا أيضا لابد من التنبيه إلى مشكلة أن يكون مصدر المادة كتابا مطبوعا أو جاء عن طريق الاذاعة والتليفزيون ؛ ذلك أنه على الرغم من أن هذه المصادر وما يماثلها تجمد المادة المقدمة فى شكل معين ، إلا أن ذلك لاينفى وجود المادة ، وانتقالها عن غير هذه الطرق ، وهذا أكثر ما يحرص الفولكلورى على تتبعه . ففى حالة الأدب الشعبى مثلا ، وهو النوع الذى ينتقل عن طريق الكلمة المنطوقة ، سواء بين الأميين ، أو فى المجتمعات التى تعرف القراءة والكتابة ، وسواء كانت هذه المجتمعات ريفية أو مدنية ، فان عملية الانتقال الشفاهى هى العامل المؤثر الهام فى نمو نصوصه نموا هائلا ، يوما بعد يوم ، وسنة بعد أخرى .

ويثير هذا بالطبع بعض المشكلات التى لابد من أن ينتبه إليها كل من الجامع والدارس ، مثل مشكلة التذكر ، وما تفعله الذاكرة الانسانية بالمادة التى تختزنها . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يصعب أحيانا الفصل بين المدون والشفاهى كما فى حالة حكايات ألف ليلة وليلة، وكما فى حالة بعض السير الشعبية التى مازالت تروى فى مجتمعنا ، فكل منها تثير مشاكل مختلفة عن تلك التى تثيرها الأخرى ؛ فحيث يتم التركيز فى حالة المدون على النسخ المطبوعة والمخطوطة وما يمكن أن يكون معروفا عن مؤلف أو مؤلفين ، وكيفية وصول النص الينا بالشكل الذى نجده بين أيدينا مثلا ، فان التركيز على الجانب الآخر سوف يكون على أشياء أخرى ذكرنا طرفا منها . وتتضمن هذه المقدمة ، والجزء الخاص بالمؤدين والعمل الميدانى الكثير منها .. صحيح أن منهج دراسة كل منهما - الشفاهى والمدون - ستختلف ، ولكن ذلك لايعنى أنه لايمكن دراستهما معا ، أما الصعوبة الحقيقية فسوف تكون عندما نريد التعرف على تأثير كل منهما فى الآخر ، لأن هذا يتطلب جمع كل المواد الشفاهية الموجودة ، ووضعها إلى جانب كل النسخ المدونة مطبوعة كانت أم مخطوطة .

على أية حال نرى أنه لابد للفولكلورى من المواجهة الواقعية للميدان ؛ ذلك أن المواجهة الواقعية المباشرة للمادة وللإطار الذى تقدم فيه ، وللمؤدى والجمهور الذى يستمع إليها أو يشاهدها ، ستجعل الجامع أقدر على التعرف على موقف الناس تجاه ما يسمعونه وما يرونه أو يشتركون فى ممارسته ، كما أنها ستمكنه من الحصول على ما يريد من معلومات عن الموقف من الداخل لا أن تقتصر معرفته بع على شكله الخارجى فحسب .

ومما لاشك فيه أن هذا سيتيح أيضا فرصة أفضل للفولكلورى كى يفهم الموقف بشكل أكثر علمية كما ينمى قدرته على ملاحظة الظواهر المختلفة المحيطة به ، وخبرته بالمواقف المشابهة ، مما يمكنه من الاستفادة من هذه الخبرة عند مواجهته لموقف آخر مختلف .. ففى إحدى التجارب التى مررت بها خلال عملى الميدانى فى البرلس (تجربة الشهابية التى وصفتها بالتفصيل فى الجزء الخاص بالعمل الميدانى) ، لاشك أننى أفدت فائدة كبيرة من الموقف الذى وضعت فيه آنذاك ، فى عملى بعد ذلك . وعلى سبيل المثال ، لقد أدركت أن أجهزة التسجيل والتصوير التى أحملها كانت مثار اندهاش واستغراب شديدين من الناس هناك ، وأنها جعلتهم يشكون فى ، ومن ثم حدث ما حدث مما وصفته بعد ذلك ، وهو ما جعلنى فى المرات التالية فى كل الاماكن والتجمعات التى أعمل فيها ، لابد من أن أبدأ بتعريف الناس وخاصة فى المناطق الريفية بهذه الأجهزة وتشغيلها أمامهم وشرحها لهم ، واعطاء الفرصة لهم كى يجربوها بأنفسهم ، حتى يطمئنوا إليها . وقد اكتشفت فيما بعد أن هذا يؤدى إلى ثقتهم معنويا بى من ناحية ، ومن ناحية أخرى فقد كانت هذه هى فرصتهم المتاحة آنذاك التى يمكن فيها أن يستمعوا إلى أنفسهم ، كما أنهم كانوا يتصورون أنهم يمكنهم أن يسمعوا شكاواهم ورغباتهم للمسئولين فى القاهرة عن طريقها . هذا بالنسبة للناس العاديين ، أما بالنسبة للمؤدين ، سواء كانوا رواة أو مغنين ، فقد كانوا يعتقدون أيضا أن هذه فرصتهم التى يصلون من خلالها إلى أهل المدينة عبر الاذاعة والتليفزيون ، لتصورهم الذى كان من الصعب تغييره أننى أجمع هذه المواد للاذاعة والتليفزيون آنذاك .

الحقيقة الثالثة : هى أن الفولكلورى عليه أن يتنبه أثناء عمله فى الميدان إلى أثر عامل الزمن ، سواء على المؤدين أو على المادة نفسها ، كما أن طبيعة المكان لابد من أن توضع أيضا فى حسبانه ، وأن يتنبه أيضا إلى أهمية التفرقة بين تسجيل المادة أو النص وبين الشرح أو التفسير الذى يقدمه الراوى أو المؤدى عامة للمادة التى يقدمها ، حتى لايقع فى خطأ الخلط

بين المادة نفسها ، وبين ما يحيط بها . وهنا لابد من الاشارة إلى أن بعض المدارس الفولكلورية تعتبر الشروح والتفسيرات التى يقدمها المؤدون أو الناس - الجمهور - أنفسهم ، مادة فولكلورية أخرى قائمة بذاتها ينبغى دراستها ، وفقا لهذا المفهوم .

أما الحقيقة الرابعة والأخيرة والتي أعتقد أنها فى غاية الأهمية ، فهى أنه قد آن الأوان لأن نطبق القانون العلمى الذى يقول " إن كل ثقافة تخلق مصطلحاتها ، وأشكالها الفنية الخاصة بها " ، بمعنى أنه لم يعد من المقبول أو المعقول أن نظل نلهث وراء غيرنا لنلوى عنق ما لدينا لكى يناسب ما لدى الآخرين .

أقول لقد آن الأوان كى لانشغل أنفسنا إلا بما لدينا ، كى نؤصل له ، ونتعرف عليه ، ثم نقارنه بعد ذلك بما لدى الآخرين ، سواء اتفق معه أو اختلف .

ولعل الأمانة تقتضى منى أن اعترف أن هذا ليس أمرا سهلا حتى بالنسبة لى كفرد ، وأنا أدعوا إليه الآن ، وسأضرب لذلك مثلا محددا . أننى أجد صعوبة كبيرة فى استخدام مصطلح " حدوته" أثناء الكتابة عن هذا النوع الأدبى الشعبى ، وهو ما يقابل " حكاية شعبية" Folk-tale لدى الغربيين مثلا ، ربما بحكم العادات اللغوية التى نشأنا عليها من عدم احترام المصطلحات التى يقال عنها " عامية" ، أو التى يصوغها الناس العاديون لتدل على شيء ذى معنى خاص بهم ، وذلك على الرغم من أننا ندرسها ، ونحاول اكتشاف مواطن الفنية والجمال فيها ، وعلى الرغم من معرفتنا أن المجتمعات التى تبدع هذا الشكل الفنى الفولكلورى لاتستخدم مصطلح " الحكاية الشعبية " ولكنها تستخدم هذا المصطلح المفهوم لديها وهو "الحدوته" عادة ، وقد تستخدم مصطلحا آخر هو " سهراية " ، وهنا يكون مجال الثراء الحقيقى فى الدراسة الفولكلورية عندما نحاول أن نتعرف على السياق الذى يستخدم فيه المصطلحان ، لكى يتضح معنى كل منهما ووظيفته فى الجماعة التى تتبناه ، بدلا من البحث عما إذا كان لدينا حكايات خرافية أو حكايات جان ، أو حكايات واقعية ، أو سير أبطال وأولياء أو ملاحم إلى غير ذلك ، فالشعب المصرى فى حدود ما أعلمه لايستخدم سوى مصطلح " حدوته" وأحيانا " سهرايه " للدلالة على كل ما نعنى به فى الدراسة " الحكاية الشعبية" ، كما يستخدم مصطلح " سيرة " للدلالة على ذلك النوع المتميز من الحكى الذى يعرف بهذا الاسم ، مثل سيرة عنترة ، وسيرة الظاهر بيبرس ، وسيرة أبى زيد الهلالى وغيرها من السير الشعبية العربية المأثورة .

يبقى فى النهاية أن أقرر أننى لم أرد أن أحدث تغييرا كبيرا فى هذه الطبعة الثانية ، إلا ما رأيت - بعدما تلقيته من آراء الأصدقاء والزملاء وطلابى الذين أعتز برأيهم - أنه يجب القيام به ، لكى تزداد الفائدة المرجوة من الكتاب . كما أننى مدين بالشكر والعرفان بالجميل لكل الأصدقاء والزملاء ، الذين أضاءوا لى جوانب كانت خافية عنى ، وأرجو أن أكون عند حسن ظنهم فيما وجهونى إليه ، وأخص بالشكر الصديقين الكريمين الدكتور سليمان العطار ، والأستاذ نصر أبو زيد لما تحملاه من عناء معى ، وما قدماه لى من عون صادق .

الباب الأول

الفولكلور
التاريـخ والمصطلح

الفصل الأول
مقدمة تاريخية

يبدأ الدارسون عادة عند تأريخهم لبداية الاهتمام بالفولكلور ، بالمرحلة التى شهدت صياغة " وليم جون تومز William John Thoms " للمصطلح ، ونعنى بها منتصف القرن التاسع عشر . لكن الحقيقة أن مرحلة صياغة المصطلح قد سبقتها مرحلة أخرى ، مهدت الطريق أمام " تومز" لكى يقدم هذه الصياغة الجديدة التى حلت محل المصطلح القديم «الأثريات الشعبية » « Popular Antiquities » ، كما أسهمت فى تقبل المجتمع الأوروبى فى ذلك الوقت له .

ولعله من المناسب فى هذا المقام أن نشير إلى الرسالة التى بعث بها تومز إلى مجلة ذى أثينيوم The Athenaeum مقترحا استخدام مصطلح " فولكلور" "Folklore" ليعنى به "حكمة الناس" ، ذلك أن هذه الرسالة توضح كثيرا من الأمور الخاصة بنشأة المصطلح ، وتحمس " تومز" له ومدى فهمه لأبعاده ، مما جعله يفخر بأنه أول من قدمه للأدب الانجليزى ، كما أنه يلقى الضوء على التأثيرات الخارجية التى أثرت عليه ، وخاصة ما يرتبط منها بالثقافة الجرمانية ، وهذه هى الرسالة التى أرسلها فى ٢١ أغسطس سنة ١٨٤٦ إلى المجلة [1]:

" إن رسالتك قد قدمت الدليل على الاهتمام الذى يلقاه ، ما نعنى به فى انجلترا " الأثريات الشعبية " أو " الأدب الشعبى " (وبالمناسبة أنها حكمة أكثر منها أدبا ، وأميل غالبا إلى وصفها بأنها تركيب سكسونى جديد ، وأنها حكمة الناس) ولعلى متفائل للغاية بأننى سأحصد بعض السنابل الباقية من المحصول الوفير الذى بذره أجدادنا .

إن معظم دارسى أخلاق الزمن القديم وعاداته وخزعبلاته ، وأمثاله وأغانيه ، قد توصلوا إلى أمرين :

الأول : أن غرابة هذه الأشياء قد زالت تماما الآن .

الثانى : ما الذى نستطيع - بعد دراسة مضنية - أن ننقذه الآن من هذا التراث .

إن مجلة " The Athenaeum" بما لها من انتشار واسع يمكن أن تسهم اسهاما فعالا فى جمع عدد متناه من الحقائق الدقيقة التى توضح الموضوع الذى ذكرته ، وأن تظل محفوظة بين

١- نقلا عن Alan Dundes : The Study of Folklore , Prentice Hall Inc . Englewood cliff N .J. P. 4 - 6.

صفحات هذه المجلة ، حتى يظهر " جيمس جريم James Grimm " جديد يستطيع أن يقدم الكثير لميثولوجيا الجزر البريطانية ، مثلما قدم الأثرى البارع واللغوى العميق الفكر "جريم"(١) للميثولوجى الالمانية .

والحقيقة أنه ليس هناك كتاب فى هذا القرن (التاسع عشر) أحسن من الطبعة الثانية من كتاب الميثولوجيا الالمانية ، على الرغم من أن مؤلف هذا الكتاب يعترف بأنه غير كامل ، فما هو هذا الكتاب .. ؟؟ إنه مجموعة من الحقائق الدقيقة يبدو الكثير منها تافهًا وغير ذى قيمة، عندما ننظر إليها منفصلة عن بعضها البعض ، ولكنها عندما تؤخذ مترابطة بالشكل الذى تنسجه بها هذا العقل الممتاز ، فانها تكتسب أهمية لم يكن يحلم أول من سجلها بأنها سوف تكون لها ، ومن ثم فكم من الحقائق سوف تبعث الحياة فيها ، كلمة منك .. وكم من القراء سوف يسعدون باظهار امتنانهم لك على الأشياء الجديدة التى ستقدمها اليهم أسبوعا بعد أسبوع ، ذلك أنك ستقدم لهم سجلا للزمن الماضى ، وذكريات منسية عن التقاليد المحلية، والأساطير التى تسير فى طريق الذبول ، وبقايا الأغانى أن مثل هذه الصلة الحضارية لن تخدم الأدب الانجليزى وحده ، لأن الصلات بين الفولكلور فى انجليترا ، والفولكلور الالمانى وثيقة للغاية مما سيثرى بالضرورة الطبعات الجديدة من كتاب " جريم " من الميثولوجيا (وتذكر أن لى الشرف ، وأننى أستحق التكريم لتقديم مصطلح " فولكلور " لأدب هذا البلد ، كما فعل دزرائيلى عندما قدم مصطلح " الوطن الأب" Father Land) .

والآن دعنى أعطيك مثالا لهذه الصلة ، فقد عالج " جريم " باهتمام كبير ، فى أحد فصول كتابه ، الأجزاء الدقيقة فى الميثولوجيا الشعبية عن " طائر الوقواق " Cuckco .

لقد أسند الناس إلى هذا الطائر القدرة على التنبؤ ، وجريم يعطينا أمثلة عديدة على طريقة استنباط التنبؤات من عدد المرات التى يتغنى بها هذا الطائر وهو يسجل أيضا انطباعا شعبيا (أو فكرة شعبية) مؤداه أن هذا الطائر لايغنى أبدا إلا إذا أكل ثلاثة أضعاف طاقته من الكرز ، وقد علمت أخيرا بعادة كانت سائدة بين الأطفال فى " يوركشاير" وهى توضح حقيقة العلاقة بين هذا الطائر بقدراته التنبؤية وبين الكرز . ثم أخبرنى صديق لى أن الأطفال فى يوركشاير كان من عادتهم - وربما ما زالو على هذه العادة - أن يغنوا حول شجرة الكرز الدعاء التالى :

١- المقصود هنا هو ياكوب جريم Jacob Grimm .

أيها الطائر (الوقواق) .. يا شجرة الكرز

تعال اخبرنى .. كم سنة أعيش ..

ويهز كل طفل عندئذ الشجرة ، وتدل عدد ثمرات الكرز التى تتساقط على عدد سنوات عمره المقدرة ، وهذه الأغنية التى أوردتها معروفة تماما ، ولكن الموقف الذى تغنى فيه غير مذكور عند " هون W . Hone [1] أو براند Brand أو أليس Henry Ellis وهذه احدى الحقائق التى تبدو تافهة فى حد ذاتها ، ولكنها سوف تكون ذات أهمية عظيمة عندما تصبح حلقة فى سلسلة ضخمة .. إنها إحدى الحقائق التى تجمعها مجلة " ذى أثينيوم " لكى يستخدمها باحثو المستقبل فى هذا الفرع العام من الأثريات الأدبية .. الفولكلور .

لقد كنت أفكر فى الحقيقة منذ زمن بعيد فى أن أكتب كتابًا عن فننا الشعبى يحمل هذا العنوان، ولن يعوقنى عن تأليف هذا الكتاب آراء الآخرين فلا تحاول يا صديقى أن تثبط من عزيمتى ، لأننى مهتم - بشكل شخصى - بنجاح التجربة التى ذكرتها فى هذا الخطاب ، والتى حثثتك على أن تحذو حذوها " .

وتثير هذه الرسالة عدة نقاط جديرة بالالتفات :

أولا : أن النظرة إلى الفولكلور أو ما عنى به " تومز " حكمة الشعب وأخلاقه وعاداته وخزعبلاته وأمثاله وأغانيه ، لم تعد تلك النظرة التى كان ينظر بها الدارسون الأوائل إلى مواده على أنها أشياء غريبة شاذة أو خارقة للعادة والمألوف .

ثانيا : أن العامل لإنقاذ هذه الحكمة الباقية ، كان له دوره فى الاهتمام بالفولكلور الانجليزى ، وهو ما حدث عندما اهتم الألمان بأساطيرهم وحكاياتهم الشعبية .

ثالثا : التنبيه إلى أهمية وضع المادة الشعبية فى إطار سياقها وظروفها التى أنتجتها حتى تتضح معالمها ومضامينها ويمكن فهمها .

١- William Hone : Every Day Book and Table Book , 3 Vols (London 1831) . Everlasting calendar of Popular Amusements , Sport , Pastimes , cermonies , Manners , Customs and Events , 3 Vols . 1838 .

H . Ellis : Edit , of J . Brands , " Popular Antiquities (London 1814) .

رابعا : التنبيه إلى التشابه بين المأثورات الشعبية الانجليزية والالمانية ، والتأثيرات الحضارية المتبادلة بين الشعبين ، مما كان له تأثيره بعد ذلك على دراسات الفولكلور المقارنة .

وهكذا كانت رسالة " تومز" إيذانا بعلم جديد باسم جديد (لكى يجد طريقة للحياة) كما وضعت بعض الأسس العلمية للدراسات الفولكلورية فيما بعد ، غير أن الأمانة العلمية تقتضى أن نشير إلى الذين مهدوا الطريق أمام " تومز" ناذا كان المصطلح مدينا له بصياغته ، فالذى لاشك فيه أن الفنلنديين والالمان بشكل خاص هم الذين كانت لهم اليد الطولى فى إثارة الاهتمام بهذا الجانب من الإبداع .

الدراسات الفولكلورية فى المانيا :

لقد عرف الألمان محاولات عديدة لجمع الفولكلور سبقت وجود " ياكوب جريم " بقرون طويلة ، وربما كان من الصعب أن نصف هذه المحاولات بأنها دراسات علمية للفولكلور ؛ إلا أنها أسهمت على أية حال فى تأصيل الاتجاه إلى جمع الفولكلور الالمانى ، ودراسته فيما بعد، وفى مقدمة هذه المحاولات ، كتاب " جرمانيا Germania " لتاسيتوس Tacitus [١] ، وقد ظل هذا الكتاب مجهولا حتى نشر فى القرن الخامس عشر فلقى اهتماما كبيرا من الألمان الذين كانوا على استعداد فى ذلك الوقت لاستقباله بحفاوة بالغة ، ومن ثم انتشر انتشارا واسعا ، وأعيد طبعه عدة مرات كما كان له تأثيره الضخم على اتجاه الفولكلور الألمانى إلى الوصف والتاريخ ، وعلى الأخص دراسة تاريخ الأجناس البشرية .

١- تاسيتوس : (tass , i - tas) Tacitus 55 ? - 117 ? A . D .

مؤرخ رومانى ، اشتغل بالسياسة واحتل بعض مناصبها ، بدأ حياته الأدبية بكتابه محاورة عن الخطابة أفصح فيها عن مقدرته البيانية ، لكن أهم مؤلفاته كتاب عن نشأة الالمان وموقعهم الجغرافى وكثيرا ما يشار إلى هذا الكتاب بعنوان ألمانيا وجرمانيا ويتلخص موضوعه فى مقارنة الجرمان بالرومان والاعلاء من شأن الجرمان ، وانتقاد الرومان الذين فقدوا منزلتهم وأصبحوا من الخاملين وقد وصف تاسيتوس فى هذا الكتاب ألمانيا والسلالات البشرية وعادات الالمان ، وتقاليدهم ، وقد ألف تاسيتوس هذا الكتاب فى وقت كادت الرفاهية المتفشية فى رومان بالدولة الرومانية ، ومن ثم فقد ركز على الحياة البدائية وفضائلها محاولا أن يدلل على أنها بديل مطلوب للأحوال السائدة فى روما ، وذلك لتصحيح الأحوال فيها ، وإيجاد قيم جديدة بناءة . (دائرة المعارف البريطانية والموسوعة العربية الميسرة) .

ويستمر الألمان فى هذا الاتجاه طوال القرن السادس عشر ، على يد مجموعة من الدارسين ، من أهمهم سباستيان فرانك Sbastian Frank الذى تناول فى كتاباته وصف الأحياء والمدن الألمانية بصفة خاصة ، مما يمكن أن ندخله الآن تحت ما نسميه " بفولكلور الأسماء والمدن والأماكن " . ولم يتوقف الاهتمام بالتقاليد والموروثات الألمانية القديمة خلال القرن السابع عشر، وهو القرن الذى شهد فترة ازدهار كبيرة ، ازداد فيها الاهتمام بجمع الفولكلور كالحكايات والخزعبلات والمعتقدات الشعبية ، وما إلى ذلك ، وإعداد الأبحاث عنها .

وأول الدارسين الأوروبيين الذين عالجوا الفولكلور كعلم - على الرغم من أنهم لم يسموه بهذا الأسم - الأخوان ياكوب جريم وفلهلم جريم Wilhelm Grimm ، واللذان يشار إلى كل منهما على أنه أب للفولكلور الألمانى ، وإن كان ياكوب جريم أكثر شهرة من أخيه بسبب جمعه مجموعة الحكايات الخرافية الألمانية Die Kinder und Hausmärchen التى اشتهرت فى العالم كله بعد ذلك ، لقد قام الأخوان جريم بجمع الفولكلور جمعا منظما ، وحاولا جهدهما أن يحللا ما جمعاه ، وأن يصنفاه ويشرحاه .

ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى قيمة العمل الذى قام به " ياكوب جريم " فلقد قدم للفولكلوريين الألمان موضوعا ، لم يستطع زملاؤهم خارج ألمانيا أن يقوموا به ، إذ تتضمن مجموعات جريم ومصنفاته ودراساته للتقاليد القانونية الألمانية القديمة ، الجذور التاريخية لهذه الموضوعات ، كأنواع العقوبات المفروضة على مختلف الجرائم ، والأوقات المحددة لتنفيذ هذه العقوبات ، وما إلى ذلك ، وقد استمر الفولكلوريون الألمان يحافظون على اهتماماتهم بالتقاليد القانونية القديمة ، متميزين عن غيرهم من الفولكلوريين فى البلدان الأخرى بهذا الجانب ، لأن جريم الذى بدأ الاهتمام به .

لقد قدم الأخوان جريم خدمات جليلة للفولكلور ، بأن جعلاه فى متناول الجميع وقد لايرضى البعض عن تعديلاتهم وإعادتهم صياغة الحكايات الشعبية ، ولكننا يجب أن نعترف أن هذا الصنيع هو الذى أتاح لهذا العمل أن يكون مقبولا وصالحا للتداول بين مختلف فئات الناس ، وعلى أية حال فقد عرفت الطبقات الوسطى فى ألمانيا وفى أوروبا بفضلهما شيئا عن سحر الحكايات الشعبية التى أصبحت فيما بعد زاد كل الأسر والبيوت فى أوروبا والعالم ، ولا زالت موجودة حتى الآن يتذوقها الناس فى كل مكان ويحتفون بترديدها ، ويستلهما الفنانون فى أعمالهم الفنية على اختلافها .

ولم يقتصر جهد الأخوين جريم على التجميع والحث عليه فحسب بل اتجه جهدهما أيضا إلى التنظير ، ونظريتهما بوجه عام ، يمكن أن توصف بالموضوعية ، ويمكن لنا أن نقبل الآن بعضا منها ، وأن نرفض بعضها الآخر ، فنحن لم نعد نؤمن مثلا بأن كل الحكايات الأوربية قد انحدرت من التراث الهندوأوربى كما انحدرت معظم اللغات الهندوأوربية . كما أننا لم نعد نؤمن بأن الحكايات الشعبية بقايا أساطير مندثرة ، ولكننا نستطيع أن نتقبل فكرة أن حكايات بعينها من مناطق مختلفة وبيئات متعددة يمكن أن تتشابه مع بعضها البعض بسبب نموها فى إطار ظروف اجتماعية وثقافية متشابهة ، فزوجة الأب القاسية ، وجدت فى كل الثقافات ، والاعتقاد فى التحول من هيئة إلى أخرى (انسانية أو حيوانية أو غيرهما) موجود أيضا فى كثير من المجتمعات والثقافات ، وقد وجدت الحكايات التى تشخص هذه النماذج والمعتقدات عند كل الشعوب تقريبا ، ويمكن لنا أن نتفق أيضا مع الفكرة القائلة بأن الحكايات والأغانى وغيرهما تنتشر عبر الحدود الجغرافية ، وعبر الحدود الثقافية واللغوية أيضا ، وقد يؤدى هذا إلى التشابه فى الحكايات بين أناس متفرقين بعيدين جدا عن بعضهم البعض .

ولم يقتصر الاهتمام بالفولكلور الألمانى على دراسات المتخصصين أو مجموعات الهواة وأوصاف الرحالة ، وما إلى ذلك ، ذلك أن القرن التاسع عشر شهد مجموعة من الصحف المحلية كانت تقوم بوظيفة نفسية غاية فى الأهمية ، هى إرضاء النعرة المحلية الألمانية ، لقد قام المحررون بحماس شديد بنشر المقالات عن المؤلفين المحليين والأدب المحلى ، وخاصة إذا كشفت المواد الفولكلورية المحلية عن فترة ما قبل المسيحية أو عن العادات القديمة ، وقد توج هذا الاهتمام الذى أخذ يتزايد يوما بعد يوم بانشاء صحيفة لنشر الفولكلور الألمانى سنة ١٨٥٥ ، لم يقدر لها أن تستمر أكثر من أربع سنوات ، لكن على الرغم من قصر عمر هذه المجلة ، فانها أحدثت تغييرا عميقا فى النظريات السابقة نتيجة للتيارات الفكرية العديدة التى كانت تموج بها الحياة الثقافية آنذاك وبسبب محاولاتها التى اعتمدت على التطورات الجديدة فى الدراسة لتفسير الفولكلور فى ذلك الوقت .

وتبدأ مرحلة تأصيل الاتجاهات العلمية المنهجية فى دراسة الفولكلور منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، والذى لاشك فيه أن الفولكلوريين الألمان قد قدموا الكثير لهذه الدراسات عن طريق كتبهم ومقدماتهم التى سموها Hand Bücher وقد اشتملت الكتب والمقدمات على معلومات إضافية عن انماط التقاليد فى القرى وعادات الأسر والجماعات ،

وعرضت لأزياء الفلاحين وغيرهم ، ولعل أهم ما يوجه إلى الدارسين من نقد فى هذه الحقبة ، أنهم لم يولوا الحكايات والأغانى والأمثال والألغاز وما إلى ذلك ، الاهتمام نفسه الذى أولوه للعادات والتقاليد وغيرها .

ومع بداية القرن العشرين تشهد الدراسات الفولكلورية تقدما كبيرا على أيدى اريش شمدت Erish Shmidt [١]و يون ماير John Meir [٢]وفلهلم بسلر Wilhelm Pessler[٣] وأدولف شبامر Adolf Spamer [٤]. وتعد أعمال هذين الأخيرين موسوعة تاريخية نقدية وتفسيرية ضخمة ، تشمل كثيرا من المعلومات والموضوعات ، تناولا فيها تاريخ الفولكلور وفقا لمفهومهما آنذاك - حيث وصفا أنواعه المتعددة ، ودرسا كثيرا من المخطوطات القديمة التى اعتقدا أن لها علاقة بما يؤرخان له أو يصفانه من عادات وتقاليد وآداب .

وتعد موسوعة الحكايات الشعبية التى تصدر منذ عام ١٩٥٠ ، وكذلك موسوعة الحكايات الخرافية التى ينتظر لها أن تغطى العالم كله ، وهما الموسوعتان اللتان يصدرهما كورت رانكه Kurt Ranke الذى أسس الجمعية الدولية للقصص الشعبى ، من أهم المراجع التى لاغنى للباحث عنها فى دراسته للحكايات الشعبية عامة والألمانية خاصة .

والجدير بالذكر أن دراسات الفولكلور الألمانى تتميز بتجميع الأنماط المتشابهة وتذييلها بالتعلقيات والحواشى ، وقد اقتضى هذا اهتماما خاصا بألمانيا ذاتها ، ومن جانب الدارسين مما انعكس على اهتمامهم الشديد بالجمع والفهرسة اللذين أصبحا شغلهم الشاغل ، رغم اضافتهم القيمة فى مجال الشروح والتفسيرات التى قاموا بها لخدمة مأثوراتهم .

١- Erich Shmidt : Deutshe Volkskunde im Zeitalter des Humanismus und der Reforma-tion , Berlin 1904 .

٢- John Meir : Deutshe Volkskunde , Berlin 1928 .

٣- Wilhelm Pessler : Hand Buch der Deutschen volkskunde , 3 , Vols , Berlim 1930 .

٤- Adolf Spamer : Die Deutsche Volkskunde , 2 Vols , Leipzig 1984 .

ويتسع جهد الفولكلوريين الألمان فيشمل كل أنواع الفولكلور بدءا بالاهتمام بالحكايات الخرافية وانتهاء بالأنواع الأخرى كالساجا Saga وهى المصطلح المقابل للمصطلح الانجليزى Legend .

ويعد أرشيف الأغنية الألمانية فى فرايبورج Freiburg فى جنوب غرب ألمانيا ، المركز الرئيسى لدراسات الأغنية الشعبية ، إذ يشتمل على مئات الألوف من نصوص الأغانى المفهرسة علمية دقيقة ، وتتمتع هذه الفهرسة بشهرة عالمية واسعة فى هذا المجال .

أما بالنسبة للأمثال الشعبية ، فقد بدأ جمعها فى غضون القرن السادس عشر ، وظهرت مجموعات كبيرة منها خلال القرن التاسع عشر ، غير أنها لم تحفظ بما هى جديرة به من الاهتمام الى أن جاء " فريد ريش زايلر " Friedrich Seiler وألف كتابه عن المثل الشعبى الألمانى الذى يعد - إلى جانب دراسة " آرشر تايلور Archer Taylor الأمريكى عن المثل الشعبى- أفضل دراستين رائدتين فى هذا المجال .

الدراسات الفولكلورية فى فنلندا :

ويعرف كل الذين يدرسون الفولكلور كيف بدأ اهتمام الفنلنديين العلمى بملحمتهم الشهيرة " الكاليفالا Kalevala " التى تعد بداية الدراسة العلمية للأدب الفنلندى . والكاليفالا مجموعة قصص شعرية مغناة ، جمعها " الياس لونروث Elias Lonnrot " ، بعد أن قطع البلاد طولا وعرضا ، متنقلا من مكان إلى مكان بين الثلوج والغابات الكثيفة ، متحديا عوامل الطبيعة القاسية ، ليصل إلى الناس ، فى جميع أنحاء فنلندا لكى يحصل منهم مباشرة على مجموعة من النصوص المتفرقة هى التى كون منها بعد ذلك هذه الملحمة الشهيرة ، ولقد أثمر هذا فيما بعد النظر إلى الفولكلور الفنلندى على أنه جوهر الأدب الفنلندى الوطنى ، والثقافة الفنلندية الوطنية .

وتعد دراسة الفولكلور الفنلندى - أقدم من دراسة نشأة الدولة نفسها ، وتكاد فنلندا تتميز عن غيرها من دول العالم كله بأن دراسة الفولكلور فيها ، لعبت دورا كبيرا وعظيم الأهمية بالنسبة لها ولتطويرها كدولة ، ويتفق معظم الدارسين على أنه لم تكن هناك دراسات حقيقية ذات أهمية بالنسبة للفولكلور الفنلندى قبل النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، كما أنه لايمكن الفصل بين الاهتمام بالفولكلور فى فنلندا وظروفها التى تعرضت لها ، فلقد رزحت فنلندا تحت نير الاستعمار السويدى نحوا من خمسة قرون ، ثم باعتها السويد إلى

روسيا ، وقد دفع هذا كله الفنلنديين إلى المغالاة الشديدة فى الوطنية ، التى كانت تعنى فى أحد جوانبها إظهار عبقرية الشعب الفنلندى ، واكتشاف هذه العبقرية فى الأدب الروائى والعادات والمعتقدات التى تنتشر بين الفلاحين الذين لم يتأثروا بالقوات الأجنبية وكان لهذه النظرة أثرها فى عدم الاهتمام بجمع فولكلور الفنلنديين الناطقين بالسويد الذين يبلغ عددهم حوالى ١٠٪ من مجموع سكان فنلندا .

واستطاع دارسو الفولكلور الفنلنديون أن يؤثروا فى الدراسات الفولكلورية فى العالم كله على الرغم من قلة انتشار اللغة الفنلندية فى ندرة انتشارها ، ذلك أن هذه اللغة قد وقفت - ولاتزال - حائلا أمام معظم الدارسين فى العالم يمنعهم من معرفة الجهود العظيمة التى بذلها الجامعون والدارسون الفولكلوريون الفنلنديون ، وقللت من مدى تأثير دراساتهم الكثيرة التى كانوا - وما زالوا - يصدرونها ، غير أنهم بدأوا حديثا فى نشر بعض الدراسات باللغات الأوربية الأكثر انتشارا ، ولكن من حق الفنلنديين علينا أن نذكر لهم أن أول المناهج الخاصة بدراسة الفولكلور كان من صنعهم ، ونعنى بذلك المنهج الجغرافى التاريخى فضلا عن أنهم قد أضافوا الكثير إلى دراسة الفولكلور فى العالم كله . .

بدأ " الياس لونرت" الذى يعد أبا للفولكلور الفنلندى ، تجميع شتات الأغانى الشعبية الفنلندية ، واستطاع أن يكون من هذه الأجزاء المزقة المتناثرة ، الملحمة القومية الفنلندية " الكاليفالا" وقد صدرت لأول مرة سنة ١٨٣٥ فى تلك المرحلة التى يطلق عليها فى التاريخ الفنلندى مرحلة اكتشاف الذات الوطنية ومواجهة التأثير الأجنبى الذى عانت منه فنلندا طوال تاريخها حتى العشرينيات من هذا القرن ، وتأتى أهمية ما قام به " الياس لونروت " من أنه لم يعتمد على المدونات فى عمله ، ولكنه اتجه مباشرة إلى الريف الفنلندى حيث عاش بين أهله، يجمع من أفواههم ، أغانيهم ، وملاحمهم ، وأمثالهم ، وألغازهم ، وحكاياتهم ، إلا أن الشعر الشعبى كان يحتل المرتبة الأولى من اهتمامه ، متأثرا فى ذلك بالروح الرومانسية التى سادت عصره ، بالإضافة إلى أنه بحكم نشأته قد عاش فى منطقة اتسمت بعلوها الشديد فى مشاعرها الوطنية ، مما انعكس على اهتمامه بجمع هذا التراث .

ولم يقتصر اهتمامه - هو ومعاصروه وتلاميذه بعد ذلك - على جمع نصوص الكاليفالا بل تجاوزه إلى جمع الأنواع الأخرى من الأغانى والحكايات الشعبية ، ويمكن لنا أن نلاحظ أن الاهتمام كان مركزا على الرواد الفنلنديين على جمع الأنواع الأدبية الشعبية وحدها دون غيرها.

وبينما كانت عمليات الجمع ، ومحاولات الدراسة تتركز أساسا حول الكاليفالا نتيجة تأثير " الياس لونروت " اتجهت الدراسات فى مرحلة لاحقة إلى جوانب أخرى من جوانب المأثورات الشعبية ، بدأها أحد الأعلام البارزين فى مجال الدراسات الفولكلورية الفنلندية والعالمية هو " كارل كرون Kaarle Krohn " الذى أصدر سنة ١٨٨٦ الجزء الأول من موسوعة الحكايات الشعبية عن " حكايات الحيوان Animal Tales " ، وأصدر الجزء الثانى عن "Royal Tales سنة ١٨٩٣ ، وقد اشتركت معه فى تأليفه " ليلى ليليوس Lili lilius " ويعد عمل " كارل كرون " عملا علميا من الطراز الأول ، ذلك أنه اعتمد على المادة التى أخذت من الناس مباشرة ، دونما تعديل أو إضافة ، فأرسى بذلك أسس العمل الميدانى العلمى فى ميدان الدراسات الفولكلورية ،وكان تتويج جهوده العلمية المنهجية هو حصوله على أول منصب أكاديمى فى مجال دراسة الفولكلور عندما أصبح أول أستاذ للفولكلور فى جامعة هلسنكى فى نهاية القرن التاسع عشر (سنة ١٨٩٨) ، وكان بذلك أول من شغل كرسيا للأستاذية فى هذا العلم فى جامعات العالم ، وأهم النقاط التى ركز عليها " كارل كرون " فى مؤلفاته هى أهمية دراسة الفولكلور المقارن من الناحية الفنية وتأكيده على الطبيعة العالمية للفولكلور ، ومع ذلك فانه لم يستطع التخلص تماما من النظرة الوطنية القومية عندما يتعرض للفولكلور الفنلندى بالشرح أو الدراسة وهو ما يتضح بصفة خاصة فى كتابه " دراسة للكاليفالا " Kalevalastudien سنة ١٩٢٤ الذى حاول فيه أن يستخدم الأدلة الجغرافية التاريخية ليثبت أن أشعار الكاليفالا انعكاس للتاريخ القديم أكثر منها بقايا أساطير قديمة أو حكايات شعبية قديمة متناثرة كما اعتقد الباحثون قبله .

أما ما قام به باحث فنلندى آخر هو " يوليس كرون Julius Krohn (وهو أبو كارل كرون) عندما أصدر كتابه " قصة الأدب الفنلندى Suomalaisen Kirjalisunden Hestoria سنة ١٨٩٧ ، فان أهميته الكبرى تكمن فى أنه أتاح الفولكلور الفنلندى ودراساته فيما أصبح معروفا بعد ذلك بالمنهج التاريخى الجغرافى ، وذلك للمرة الأولى فى تاريخ الدراسات الفولكلورية .

وقد أكمل الباحث الفنلندى الشهير " أنتى آرنى Antti Aarne" جهود كارل كرون ، الذى كان معاصرا له ، وترك للدارسين فى أنحاء العالم عملا لايمكن لباحث فى الفولكلور أن تكتمل له أدوات البحث فى الحكايات الشعبية دون الرجوع إليه ، وأعنى بذلك كتابه "فهرس

أنماط الحكايات الشعبية " . ولقد نشر كتاب " آنتى آرنى " لأول مرة باللغة الفنلندية سنة ١٩١٠ ، ثم نقحه بعد ذلك " ستيث تومسون " وأعيد نشره باللغة الانجليزية بعنوان Type Index of Folk Tale " ولقد أصبح الكتاب - بعد تنقيح تومسون - أساس معظم الدراسات الفولكلورية فى العالم كله ، بل إنه لايزال نموذجا يحتذى فى فهرسة الحكايات الشعبية العالمية.

ويستمر الاهتمام بالفولكلور الفنلندى يشق طريقه فى الحياة الفنلندية ، ويكتسب احترام الدارسين والعاديين على السواء ، مما أدى إلى تكوين الجمعيات الفولكلورية ، واصدار الدوريات والسلاسل التى لازال بعضها يصدر إلى الآن ، وأهم هذه السلاسل ، السلسلة التى تعرف لدى الدارسين فى العالم كله باسم "Folklore Fellow Communication" وهى أهم سلسلة صدرت فى العالم فيما يختص بدراسات الفولكلور وتصدر هذه السلسلة عن جمعية أصدقاء الفولكلور . التى تأسست سنة ١٩٠٧ [١] بهدف وضع الفولكلور فى كافة الدول فى متناول الدراسات المقارنة ، ونشر نماذج لما تم جمعه من الفولكلور الأوروبى بوجه خاص .

ويعد أرشيف الفولكلور الفنلندى واحدا من أعظم أرشيفات الفولكلور فى العالم كله ، إذ يضم نحوا من مليونين ونصف مليون مادة فولكلورية مسجلة على بطاقات وأشرطة ويحتفظ الأرشيف بالمخطوطات التى دونها الرواد الفنلنديون الأوائل ، كما يضم المبنى الكبير الذى يحتله الأرشيف ، فى قلب مدينة هلسنكى ، مكتبة ضخمة تضم كل الدوريات والكتب التى صدرت فى العالم بمختلف اللغات ، عن مجموعات الفولكلور ودراساته ، كما يضم المبنى قاعات أخرى للندوات والتسجيل الصوتى وغير ذلك ، ويشرف على هذا الأرشيف مجموعة من المتخصصين فى الفولكلور بأنواعه المتعددة ، وخبراء فى الجمع والتصنيف والفهرسة وهم جميعا يتقنون اللغات الأوروبية مما يسهل على الباحثين الأجانب مهمتهم عند زيارتهم هذا المكان الممتاز .

١- أسس هذه الجمعية كارل كرون ، ويوهانس بولت Tohannes Bolte وكارل فون سيدوف Karl von Sydow واليكس أولريك Alex Olrik .

أما متاحف الفولكلور فى فنلندا فهى نموذج لما يجب أن تحتذيه المتاحف فى دقة العرض ، وشمول الجمع ، وتصنيف المادة المعروضة فهناك متحف ساجالوند Sagalund فى جزيرة كيميتو Kimito ومتحف جزيرة سوراسارى Sourasaari فى هلسنكى ، وهناك متحف الآلات الموسيقية فى مدينة تامبرى Tampre حيث يجد الزائر مجموعة من الآلات الموسيقية الشعبية تغطى العالم كله ، كما يجد به من العاملين من يستطيع العزف على أية آلة من هذه الآلات ، وهناك أيضا متحف " لوستا رينماكى " Loustarinmaki فى " توركو Turku " عاصمة فنلندا القديمة التى دمرتها النيران سنة ١٨٢٧ ، وقيمة هذا المتحف أنه يعيد إلى الحياة توركو القديمة بكل مظاهر الحياة فيها قبل حريقها المدمر .

ولايمكن فى الحقيقة تفسير وجود هذا العدد من المتاحف الفولكلورية ، وهذا الأرشيف الممتاز فى بلد كفنلندا لايزيد عدد سكانها عن ثلاثة أرباع سكان القاهرة مثلا ، إلا إذا فهمنا الشعور الدافق بالوطنية الفنلندية لدى الفنلنديين ، ولايكاد يخلو بيت فى فنلندا من قطعة فنية شعبية ، ونسخة من الكاليفالا التى ينشأ كل الفنلنديين على سماعها منذ طفولتهم ، إذ دخلت أشعار الكاليفالا ودراستها إلى مناهج التعليم فى مراحله المختلفة ، وتعد دراستها جزءا رئيسيا فى دراسة الأدب واللغة الفنلندية فى كل المستويات ، إذ تكاد الكاليفالا- بالنسبة للفنلنديين - تبلغ مرتبة النشيد الوطنى فهى جماع أدبهم ولغتهم فى بداياتهم بعد تحررهم من الاستعمار السويدى والروسى ، وهناك الآن جيل آخر من الباحثين على نفس القدر من الأهمية بين الفنلنديين المعاصرين يكملون الطريق الذى بدأه جيل الرواد ، منهم الأستاذ " ماتى كوزى Matti Kuusi وماتى هافيو Matti Haavio ولاورى هونكو Lauri Honko الذى أصبح رئيسا للجمعية الدولية للقصص الشعبى خلفا للأستاذ كورت رانك Kurt Ranke وهم لايزالون يثرون الدراسات الفولكلورية بأبحاثهم ودراساتهم القيمة .

وعلى أية حال ، فان فنلندا هى الفولكلور الفنلندى ، ولايمكن فهم الشعب الفنلندى أو أعتزازه القومى الشديد دون فهم الفولكلور الفنلندى ، فلقد تبلورت المشاعر الوطنية بفضل جمع " لونروت " أشعار الكاليفالا التى تعتبر القوة الموحدة لهم والتى حافظت دراسات الباحثين المتتابعة لموادها على بقائها حية وأوجدت ما يسمى باللغة الفنلندية والأدب الفنلندى .

الدراسات الفولكلورية فى بريطانيا :

يكشف ريتشارد دورسون Richard Dorson فى دراسته عن الفولكلوريين البريطانيين British Folklorists الستار عن تاريخ الاهتمام بالفولكلور فى بريطانيا ، موضحا أن الدراسات العلمية التى تتناول المواد الفولكلورية لم تبدأ مباشرة ، بل بدأت بعد فترة ليست بالقصيرة من تاريخ الاهتمام به ، ومع ذلك فقد مر جمع الفولكلور ، والاهتمام العميق بدراسة مواده فى طريق طويل ممتد منذ القرن السابع عشر بدأ بكتاب " وليم كامدن William Kam-den" عن " لندن" (لندن سنة ١٦٠٥) حتى كتابات " جون أوبرى John Aubrey وغيره فى العقود الأخيرة من ذلك القرن وأوائل القرن الثامن عشر ، وأثمرت هذه الدراسات والمجموعات والجهود التى سارت على وتيرة واحدة فى وضع الفولكلور فى قالب رتيب ، ولكنها أسهمت فى الوقت ذاته فى دفع الاهتمام بما يسمى بعد ذلك " فولكلور " خطوة إلى الأمام ، ومهدت الطريق لكى تظهر مجموعات فولكلورية كان لها أثرها الذى لاينكر فى تاريخ الاهتمام بالفولكلور .

وكانت المرحلة التالية فى تطور الدراسات الفولكلورية فى بريطانيا ، هى المرحلة التى تبدأ من متحف القرن الثامن عشر فى فترة ازدهار الحركة الرومانسية ، فقد شهدت الفترة أعمال الأسقف " توماس بيرسى Thomas Percy [1]. وكان للتيارات الألمانية الأثر الكبير على هذه المرحلة من ناحية تطوير الدراسات ونموها ، وقد ظهر هذا واضحا فى أعمال " سيروولتر سكوت " Sir Walter Scott وهى الأعمال التى جمع فيها مجموعة هائلة من الأغانى الشعبية القصصية Ballads " والأشعار الشعبية ولكنه كان شاعرا لايتردد فى أن يجرى بعض التغيير فى هذه الشظايا التى جمعها فأضاف بعض الأسطر إلى النصوص التى جمعها ، كما فعل " توماس بيرسى " قبله ومع ذلك فان مكانته كشاعر ودارس للاثار قد قدمت الكثيرة للأغانى الشعبية ، وأكدت الاهتمام بها كما يتضح من كتابه :

Minstrelsey of the Scottsh Bordsr .

١- Thomas Percy : Reliques of Ancient Poetry , London 1765

(توماس بيرسى ١٧٢٩ - ١٨١١ ، أسقف وشاعر وجامع للبلاد الانجليزية المبكرة) .

وهو واحد من الكتب التى كانت واسعة الانتشار خلال القرن التاسع عشر وأثرت تأثيرا كبيرا على الدارسين والجامعين على حد سواء ، مما أسهم فى انتعاش الاهتمام بالعادات الموروثة فى " اسكتلندا " أكثر مما حدث فى انجلترا وكان له أثره فى اهتمام " روبرت شامبرز Robert Chambers وهو أحد تلاميذ " سكوت " بنشر كتاب سنة ١٨٢٥ عن التقاليد السائدة فى "ادنبره" ثم أصدر كتابا آخر فى السنة التالية عن الغنائيات الشائعة فى اسكتلندا(١) .

ولكننا فى الحقيقة لانعرف لماذا لم يتوصل هؤلاء الدارسون أو الجامعون إلى أسلوب محدد للجمع والدراسة ، ولعل ذلك مرجعه إلى أن هؤلاء الجامعين والدارسين فى هذه الفترة كانوا يقومون بجمع الفولكلور وترتيبه وتصنيفه وفقا للأسلوب نفسه الذى اتبعه غيرهم من العلماء آنذاك أيضا فى جمع غرائب النباتات ، والحيوانات إذ إنهم شغفوا بما اعتقدوا أنه قديم ، فجمعوا آدابا غير محددة الشكل وظواهر قديمة ، واهتموا بالمظاهر والأشياء العجيبة بالنسبة اليهم ، وما رآوه أثناء رحلات الاستكشاف من عادات الجماعات والشعوب وأعرافها ... الخ مما أسهم فى القاء الضوء على العادات الموروثة كما يتضح من عناوين الكتب آنذاك (١).

لقد التهب حماس العلماء إبان مجد بريطانيا وثرائها فى العصر الفيكتورى (٢). للبحث عن القديم خاصة ، وتدوين كل ما يلاحظونه فى الريف وأطراف المدن ، وقامت الجمعيات المحلية التى كانت تنمو يوما بعد يوم ، والتى كان يرأسها عادة " دوق" أو " لورد" بالبحث والتنقيب عن الدروع الأثرية وأشكالها ونقوشها وعلاماتها وتاريخ الأنساب ، وأصول

١- Allan Cunningham : Tradition Tales of the English and scottish Peasantry , 2 vols . London 1822 .

John Roby : Traditionary Stories of Lancashire , 2 vols London 1829 .

Samuel Lover : Legends and Stories of Ireland , Dublin 1831 .

Andrew Picken : Traditionary Stories of Old Families and Legendary Illustrations of Family History , . 2 vols . 1833 .

٢- يطلق مصطلح العصر الفيكتورى على فترة حكم الملكة فيكتوريا بانجلترا من نسة ١٨٢٧ إلى ١٩٠١ وهو العصر التى وطدت فيها انجلترا أمبراطوريتها .

الكلمات لإعداد قواميس تتضمن إلى جانب ما تضمنه من معلومات متنوعة مواد فولكلورية، بالإضافة إلى تدوين الاثار الحية من المعتقدات والعادات والتقاليد المرتبطة بالبيئة ، والحكايات والحزعبلات والأمثال ، ومشاهد الأحتفالات الغريبة والألعاب الشعبية ووسائل وتزجية أوقات الفراغ .

وقد عد الدارسون - فى تلك الآونة - العادات جوهر الفولكلور القديم وخاصة ما يرتبط منها بتواريخ معينة وقد انعكس هذا على كل ما كتبوه آنذاك ومن ثم فقد ضمن " جون براند " "John Brand" كتابه " الأثريات الشعبية " الاحتفالات المرتبطة بالمناسبات المختلفة ومشاهداته على مدار السنة ، وما زال الدارسون يقتفون أثره حتى الآن ، ولايكاد يمر عام دون أن يعاد اصدار هذا الكتاب مزيدا ومنقحا .

والذى لاشك فيه أن حركة الاهتمام بالفولكلور فى بريطانيا قد تأثرت إلى حد كبير بما توصل إليه جامعو الفولكلور فى ألمانيا ، وبجهود الدارسين فى الدول الاسكندنافية وفى فنلندا خاصة ، ويذهب " ريتشارد دورسون" إلى أن المرحلة التى تبدأ بعام ١٨١٣ كانت هى مرحلة الأساس بالنسبة لتاريخ حركة اهتمام البريطانيين بالفولكلور ، وأن المرء يستطيع من هذا التاريخ أن يتتبع سلسلة متصلة الحلقات من الاستجابة لمعرفة الفولكلور معرفة منهجية وأن يشهد اندفاعا متزايدا نحو دراسته دراسة علمية منظمة . وقد تم فى هذه المرحلة الانتقال من مصطلح " الأثريات الشعبية " إلى المصطلح الجديد آنذاك وهو " الفولكلور " على يد "تومز" كما شهدت هذه المرحلة حماسا شديدا للجمع وكان من ثمارها ما قام به فى حماس شديد صديق لتومز هو " فرانسيس جيمس تشايلد Francis James Child من تأليف كتاب The English and Scottish Popular Ballads الذى يعد موسوعة ضخمة عن الأغانى القصصية الشعبية الانجليزية والاسكتلندية ، ويتكون من خمس مجلدات (١٨٨٤-١٨٨٩) وما قام به " توماس كيتلى Thomas Keightley بتأليفه " The Fairy Mythology " .

وقد شهدت الدراسات الفولكلورية منذ منتصف القرن التاسع عشر ازدهارا عظيما نتيجة لظروف بريطانيا فى ذلك الوقت كقوة استعمارية ، تمتلك نصف الكرة الأرضية تقريبا ، ومن ثم سافر البريطانيون إلى أنحاء المعمورة ، وأسهموا - ضباطا وجنودا ومستعمرين ، ورحالة يجوبون ربوع آسيا وأفريقيا وغيرها ، مبشرين بالمسيحية ، وتجارا يبيعون ويشترون - فى نقل كثير من التقاليد والعادات وأساليب التعبير الشعبية إلى المهتمين بالفولكلور فى بريطانيا ،

اعتقاداً منهم – وهم محقون فى ذلك – أن معرفة الفولكلور الوطنى ستساعدهم فى عملهم فى المستعمرات ، وفى فهم المجتمعات التى يعيشون بين ظهرانيها ، ومن ثم يستطيعون أن يحكموا قبضتهم عليها وأن يقللوا من فرص اصطدامهم بها .

وتميزت هذه المرحلة أيضا بالاهتمام الملحوظ بالتاريخ المحلى ونشر المخطوطات القديمة وازدهار المواد الفولكلورية فى الصحف والمجلات المحلية ، انعكاسا للاهتمام العلمى المنظم الذى بدأ منذ أن صاغ " وليم جون تومز " مصطلح " الفولكلور " حتى توج هذا الاهتمام بتأسيس جمعية الفولكلور الانجليزية سنة ١٨٧٨ . ،لكن فترة الازدهار هذه لم تستمر طويلا على الرغم من محاولة سير جورج لورانس جوم Sir George L . Comme وزملائه وتلاميذهم أن يبعثوا الحياة فى علم الفولكلور الذى سيطر عليه فى ذلك الحين مفهوم أنه يدرس أنماط الحياة القديمة بتطبيق الآراء التى تنادى بأن تطوير مظاهر الحياة القديمة بما يتلاءم مع الظروف الجديدة التى يعيشونها فى مجتمعهم أمر لامفر منه وأن الفولكلور يدرس ذلك أيضا باعتبار أنه تعبير عن الحياة المتجددة التى يعيشها الناس إلا أنهم لم يستطيعوا تحقيق ذلك ، وانتهى بهم الأمر إلى التحول عن بحث موضوع نشأة التقاليد الفولكلورية واستمرارها وازدهارها أحيانا إلى اعادة أنماط حياة ما قبل التاريخ ، ولعل أهم مظاهر هذه المرحلة التركيز على سلوك البدائيين ومعتقداتهم وأنماط حياتهم ويكشف صدور كتاب " Primitive Mankind" لادوارد تايلور Edward Taylor سنة ١٨٧١ عن هذا الاتجاه فضلا عن أعمال معاصريه ومن جاءوا بعدهم .

وعرفت هذه الفترة أيضا جهود مجموعة من الدارسين الذين يعرفهم المتخصصون فى الفولكلور فى العالم كله ، والذين كان بهم الفضل فى دفع دراسة الفولكلور وخطواته إلى الامام فى بريطانيا وفى غيرها . هؤلاء العلماء هم سير جورج لورانس جوم ، و" أدوين سيدنى هارتلاند Edwin Sidny Hartland و " أندرو لانج »Andrew Lang و " الفريدنت Al-fred Nutt . ولعل كل من أتيحت له فرصة الاطلاع على أعمال هؤلاء الرواد يتحسر حقيقة على ما كان يمكن أن يقدمه تلاميذهم من إسهام فى تقدم الدراسات الفولكلورية فى بريطانيا ، وفى أنحاء العالم لو أتيح للدراسة الفولكلورية أن تحتضنها جامعة " كأكسفورد أو كامبريدج أو جامعة لندن " ، ذلك أن دراسة الفولكلور فى بريطانيا ، لم تجد لها مكانا فى الجامعات والدراسات العليا ، مما أدى إلى تدهورها ، ومن هنا كان العجز عن تطوير الدراسة

واستمرارها، فاقتصرت الدراسات على الجهود الفردية ، ولم تكن تلك الجهود فى حقيقة الأمر كافية لكى تستمر الدراسة فى ازدهارها فالواقع يؤكد أن أى دراسة جادة تحتاج إلى رعاية جامعية ، ولعل نذر انهيار الامبراطورية البريطانية ، وبداية الاحساس بغروب شمس هذه الامبراطورية كان له أثره على عدم الاهتمام بهذا الجانب فى بريطانيا ، وربما لأن دراسة الفولكلور فى بريطانيا ارتبطت منذ البداية بحركة الاستعمار البريطانى لتعين على فهم الشعوب المستعمرة ومعرفة عاداتها ، فلما تحقق ذلك ، ولم يعد للفولكلور وظيفة يؤديها لهم، فلم يطوروا دراسته ولم يهتموا به اهتمام غيرهم من الشعوب .

لقد شهدت المجتمعات الأوربية كلها اهتماما متزايدا بالفولكلور ، على اختلاف فى درجة هذا الاهتمام ومدى تأثيره على المستويين المحلى والعالمى ، ولكن الذى لاشك فيه أن الدول الاسكندنافية (فنلندا والسويد والنرويج) ودول أوروبا الغربية وعلى رأسها ألمانيا ، ودول أوروبا الشرقية وخاصة روسيا (قبل الثورة البلشفية وبعدها) قد تأثرت بالموجات التى سادت مجتمعات هذه البلدان بعد الثورة الصناعية من انتشار الأفكار الرومانسية والدعوة إلى الاهتمام بالفرد العادى والعناية به ، بصرف النظر عن كونه فذا أو عبقريا أو مشهورا ، ونشوء الأفكار الاشتراكية وإعلائها من شأن الإنسان البسيط أو الطبقة العاملة ، بالإضافة إلى حركة الاستعمار العالمى وما أدت إليه من شغف بدراسة الثقافات المختلفة وأنماط الحياة الغربية عن المجتمعات الأوروبية ، وهو ما انعكس جميعه على الاهتمام بابداع الشعوب مما سمى آنذاك بالفولكلور . ودراسته دراسة علمية مما جعل كثيرا من الجامعات تخصص له الآن الأقسام المستقلة ، أو المعاهد المتخصصة ، أو تجعله برنامجا دراسيا فى أقسام لغاتها وآدابها الوطنية أو أقسام الدرسات الاجتماعية والانثروبولوجية .

ويحتاج تتبع مسار حركة الاهتمام بالفولكلور فى هذه المجتمعات دراسة خاصة مستقلة تفى بجوانبها المتعددة ، وتعطى صورة متكاملة عنها ، ولكننا آثرنا أن نقف عند المعالم الرئيسية التى أثرت تأثيرا يعترف دارسو الفولكلور جميعا بأهميته وبأنه كان العامل الأساسى فى تعميق الدراسة وتأصيل المنهج .

ويعنينا فى هذا المقام أن نشير إلى بعض الفروق الرئيسية بين اتجاهات الدراسات فى البدان التى ذكرناها ، فبينما كان الجهد المميز للفولكلوريين الألمان هو جمع القصص عن الشياطين والأشباح والأرواح والأقزام وما شابه ذلك لكى يحصلوا على معلومات عن خلفية

دولتهم قبل المسيح ، كما تدخلوا فى البداية بالتعديل والإضافة والحذف فى المادة الشعبية ، وركزوا أيضا على الحياة الشعبية بمعناها الواسع ، فوصفوا العادات والتقاليد والأعراف القانونية وأشكال البيوت وما إلى ذلك ، أقول بينما كان جهد الألمان على هذا النحو فان جهد الفنلنديين أنصب فى الأساس على ما يمكن أن نطلق عليه " الأدب الشعبى " وخاصة ما يرتبط منه بالشعر والغناء الشعبيين ، وربما كان ذلك مرتبطا بجمعهم اللغة والأدب نظرا لطبيعة ظروفهم الخاصة . كما يمكننا أن نميز اتجاها مبكرا إلى المنهجية والتأصيل بين الفنلنديين ، ولعل هذا هو ما أدى أيضا إلى أن تكون أول محاولة لوضع دليل علمى لجمع المادة الشعبية من الميدان من صنعهم أيضا .

أما جهود الفولكلوريين الانجليز فقد بلغت ذروتها فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وتميزت هذه الجهود منذ بدايتها بالاهتمام الكبير بالعرف والعادات والتقاليد ، واتسعت جهودهم لتشمل الفولكلور البريطانى ، إلا أن دراسات الفولكلور تخبو فى بريطانيا منذ بداية العقد الثالث من هذا القرن ، لتنتقل إلى مراكز أخرى فى ايرلندا وغيرها .

***

الفصل الثانى
فى تعريف الفولكلور

يثير الفولكلور - مادة وعلما - الكثير من المشاكل التى تنبع فى واقع الأمر من طبيعة المادة نفسها ، وتاريخ الاهتمام بها من ناحية ، ومن ناحية أخرى من الحدود أو المناطق المشتركة بين الفولكلور - كعلم - وبين العلوم الانسانية بعضها البعض ، فهذه العلوم تشترك فى أنها جميعا تدرس الإنسان فردا وجماعة ، من ناحية الفكر والسلوك ، والعادات والتقاليد ونمط الحياة وأسلوب التعبير ... الخ .

ويكاد الفولكلور - دون بقية العلوم الإنسانية الأخرى - أن يكون من ناحية المادة موضوع الدراسة قاسما مشتركا بين العديد من العلوم الإنسانية ، ومن ثم تنشأ الحاجة بالضرورة إلى تحديد المادة التى تختلف من علم إلى علم ، ثم تحديد المصطلح الدال عليها كذلك ، حتى لاتُبهتْ الحدود أو تضيع ، فينعكس ذلك على الدراسة ، ولايزال دارسو الفولكلور يعانون إلى الآن من هذه المناطق المشتركة ، وعلى ذلك ، يحاولون من آن إلى آخر أن يتوقفوا قليلا لكى يعيدوا النظر فيما بين أيديهم وفقا للتطور الذى يحدث لدراساتهم ، وللدراسات الأخرى الوثيقة الصلة بمادتهم حتى يحددوا مادتهم العلمية التى تعد الأساس الذى يبنون عليه دراساتهم ، ذلك أن إحدى المشكلات الرئيسية فى هذا المجال أن كل من يسمع كلمة " فولكلور" يظن أنه يعرف بالسليقة ماذا تعنى هذه الكلمة مثلما يظن الشخص الذى يقرأ " الشعر " - مثلا - أنه يعرف ما هو الشعر ، أو أنه يمكنه أن يعرفه . ولكن هاتين الكلمتين يصعب تعريفهما بالوضوح الذى نعرف به " الذهب" أو " الأسد" - على سبيل المثال . لقد بدأت المناقشات حول كيفية تعريف " الفولكلور " منذ صاغ " وليم جون تومز" هذا المصطلح ، واستخدمت التعريفات - منذ ذلك الحين - عبارات وصفية غالبا ، ترتبط بالأصل أو الشكل أو الانتقال أو الوظيفة ، لتحديد مدلول هذه الكلمة المركبة . ويمكن لمن يتتبع تعريفاتها الكثيرة اكتشاف عمق الهوة الفاصلة بين دارسى الفولكلور حول الموضوعات التى يجب عليهم أن يدرسوها باعتبارها من مجال عملهم أو اختصاصهم .

والحقيقة أن الفولكلور - كأى موضوع ثرى - يكشف عن ضخامة مادته ، ومن ثم فقد عالجه المتخصصون الذين وقفوا جهدهم على دراسته من مزايا عديدة ، وبطرق مختلفة ، وهو

كفرع من فروع الدراسة الأكاديمية يبدو محيرا أحيانا بالنسبة لدراسته ، بسبب مرونته ، وشخصيته المتفاعلة باستمرار مع كل ما حولها ، وهو - أيضا - على العكس من ذلك في الأدب العربي أو الانجليزى أو الموسيقى مثلا ، لايخضع لحدود واضحة ، يمكن ضبطها وتعيينها ، ومن ثم فان الأسلوب الوحيد للقضاء على ما يثيره من مشكلات هو استمرار تطويره كعلم واخضاعه للمناقشة بين حين وآخر ، إلى أن يصل إلى الحد الذى يمكن للناس عنده أن يعرفوه جيدا ، وأن يقتنعوا بقيمته ، وبذلك لايكون هناك مجال للخلط ، أو أدنى احتمال لعدم الوضوح ، وعلى ذلك فان أول شيء يتبادر إلى الذهن ذاك السؤال - القديم الجديد - الذى شغل الدارسين والجامعين وغيرهم ، وما يزال يشغلهم إلى الأن . .

ما هو الفولكلور . . . ؟!!

قد يكون من السهل أن نستشير قاموسا عاديا - مثل قاموس " وبستر" لكى يدلنا على معنى هذه الكلمة ، وعندئذ سنجد أن الفولكلور هو " المادة التى تنتقل عن طريق الموروثات " وهو بعبارة أخرى " حكمة الشعب وأدبه الذى لم يتعلمه من الكتب " . ولكننا فى الحقيقة لانستطيع أن نقنع بهذا التعريف ، ومن ثم نحتاج لأن نستشير معاجم أكثر تفصيلا ، وأن ننظر فى دراسات أكثر تخصصا كى نستطيع - من خلال الاستقراء والاستقصاء - أن نصل إلى تحديد المصطلح ، وأن نناقش جوانبه المتعددة . فالحقيقة أنه ليس هناك اتفاق تام بين دارسى الفولكلور حول " ماهية الفولكلور" إذ تتعدد وجهات نظرهم وتختلف حول هذا الموضوع، ولايقتصر هذا التعدد أو الاختلاف على دارسى الفولكلور من الثقافات أو البلدان المختلفة فحسب ، بل إن هؤلاء الدارسين تختلف وجهات نظرهم حول تعريف الفولكلور ، فى إطار الثقافة الواحدة والبلد الواحد أيضا ومن هنا تنشأ مشكلة التعريف ، ولابد أن يكون مفهوما منذ البداية ماذا نريد من التعريف ؟!!

إن كل ما يستطيع التعريف أن يساعدنا عليه هو أن يجعلنا نتعرف على موضوعنا بطريقة أكثر وضوحا ، إلا أنه يبقى علينا بعد ذلك أن نسلم بعدم وجود تصنيفات ثابتة تماما ، وأننا لانستطيع أن نصل إلى إجماع فى الرأى ، حتى لو كان هذا الاجماع نظريا ، إلا إذا جمعنا عددا من التعريفات المختلفة من صنع عدد من الدارسين ، قام كل منهم بالبحث فى مجال مختلف عن الآخر ، ومن ثم نستطيع أن نتوصل - من خلال مناقشة هذه التعريفات - إلى تحديد دقيق للمصطلح . وقد لانتوصل إلى ذلك ، يبقى أن المشكلة قد ازدادت وضوحا ،

وعلى ذلك يمكن أن يأتى باحث آخر ليصل إلى ما فشل غيره فى الوصول إليه ، وكل ما يمكن أن نحرص عليه فى هذه الحالة أن يكون ما نتوصل إليه دقيقا إلى أقصى حد يمكننا الوصول إليه ، مستفيدين فى ذلك من منهج المؤرخ فى تعريفه الذى يعتمد على فحص الوثائق والمذكرات والتقاويم ويقوم بنقد النص أيضا حتى يتأكد من صحته ، ومن منهج عالم اللغويات الذى لايتوقف عن فحص اللغة ودراستها فى ضوء أحدث وسائل التسجيل : إلى جانب استقراء السجلات المدونة للغة أو اللغات التى يدرسها . إننا نطمح أن نصل إلى دقة تعريف عالم الكيمياء للماء مثلا من أنه يتكون من ذرتين من الايدروجين وذرة من الأوكسجين ، ولكننا فى الوقت ذاته ينبغى أن ندرك أننا نتعامل مع مادة مختلفة ، وظروف غير مماثلة لما هو موجود فى الطبيعة . كما أننا هنا نتعامل أيضا مع مجال مختلف ومن ثم فان تعريفات المادة وتفسيرها وتحليلها إنما يخضع للمنهج الذى يصدر عنه الباحث ، كما تتحدد دلالات تلك المادة بنوع الإعداد العلمى الذى حصل عليه الباحث ، ومدى حظه فالتدريب العملى فى هذا المجال .

إن بين أيدينا - على أية حال - كما هائلا من التعريفات ، ينبغى أن نقف عنده وقفة مستأنية فعلى سبيل المثال يقدم لنا معجم الفولكلور , Standard Dictionary of Folklore Mythology and legend الشهير واحدا وعشرين تحتاج منا أن نناقشها ، وعلى الرغم من أن هذا المعجم قد صدر لأول مرة سنة ١٩٤٩ ، إلا أنه يقدم لنا تعريفات أئمة دارسى الفولكلور حتى ذلك الحين ، وكثير منها ما زلا موضع الاحترام من جانب كثير من الدارسين رغم أنه قد جرى فى النهر ماء كثير بعد ذلك .

الفولكلور مجال دلالى متسع :

يرى " جوناس باليز [١] " مركزا على مضمون الفولكلور أكثر من تركيزه على الشكل أن " الفولكلور هو العلم الشعبى المأثور ، والشعر الشعبى " ، وعلى ذلك يجعل الفولكلور متضمنا

١- Maria Leach (ed) : Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore , Mythologe and Legend, Funk and Wagnalls company New York, 1949 PP 398, Vol , 1 (Jonas Balys).

" كل الأشكال المأثورة التى تستخدم الكلمة أداة لها ، والتى خلقها الناس سواء كانوا بدائيين أم متحضرين " بالإضافة إلى " المعتقدات الشعبية أو الخزعبلات والعادات والرقصات، وفنون التشخيص الشعبية ".

وتشترك " مامى هارمون[١] " مع " باليز " - إلى حد كبير فى وجهة نظره ، فالفولكلور عندها " يمكن أن يظهر فى أى موضوع وفى أى جماعة أو فرد ، وفى أى زمان أو مكان " ، ومن ثم فهو " يشمل كل المعلومات والمهارات والمفاهيم التى يكتسبها الفرد بشكل حتمى نتيجة لتأثير البيئة التى نشأ فيها ، حيث لايسعى الفرد وراء اكتساب هذه الأشياء سعيا مقصودا ، (كالسعى إلى التعليم مثلا) ، ولكنه يتشبع بها ، وهو لايخترعها عن عمد ، ولكنها تنشأ بشكل طبيعى ، ودونما تكلف أو افتعال ، إننا نقبل هذه المعلومات والمفاهيم والمهارات ونستخدمها ونغيرها ونوصلها إلى غيرنا ، أو ننساها دون أية قوة متعسفة من عقول فردية قد تدفعنا إلى ذلك .. وقد يحدث أن تكون هناك جهود مقصودة لمحاربتها أو لإحيائها والإبقاء عليها ، ولكن هذه وتلك دخلاء على طبيعتها وماهيتها " . وعلى ذلك فان " هارمون " ترى أننا يمكننا أن نعرف الفولكلور تبعا للطرق التى يتم اكتسابه بها ، واستخدامه وتوصيله للآخرين ، لاعن طريق تطبيقه على فروع خاصة من الفنون أو أنواع خاصة من الناس ، ذلك أنه من المعروف أن موضوعات معينة تبدو كأنها أكثر تمثيلا للفولكلور فى عقولنا ، كالمواويل مثلا ، إلا أنه لايوجد شيء فى المعنى الأساسى للمصطلح قد يوحى باستبعاد أى موضوع .

إن فولكلور بعض الجماعات - كالفلاحين أو الصيادين مثلا - أكثر شيوعا من غيره ، نظرا لطبيعة هذه الجماعات ، والبيئات التى تعيش فيها ونمط حياتها ، غير أن كل جماعة ، وكل فرد من أفراد أي جماعة ، إنما يمثل خليطا من العناصر الشعبية وغير الشعبية : وهنا يكمن الاختلاف فى النسبة فحسب .. هل هى للفرد أو للجماعة ؟ ويمكن للدارس أن يكتشف أيضا بعض الخصائص الفريدة التى تكمن فى أمثال وحكايات مأثورة من نتاج الناس العاديين. والذى لاشك فيه أيضا ، أن هناك جوانب هامة لابد من التنبه إليها ، فما كان فى الماضى يعد فرعا من فروع العلم ، قد يصبح فولكلورا الآن . مثل علم الفلك القديم ، وأن ما

١- مامى هارمون Mamie Harmon المرجع السابق ص٣٩٩ عمود ٢ .

كان فولكلورا - مثل الزى الشعبى لبنت لبلد المصرية - يمكن أن يستخدم أو يستغل بطريقة فولكلورية ، كما هو حادث الآن . ويمكن - أيضا - لعمل فنى فردى كأبى الهول ، أو تمثال نهضة مصر أن يصبح رمزا جماعيا ، أو يمكن أن يدخل رمز جماعى - كعروسة المولد - فى رسوم الفنانين التشكيليين المحدثين .. إن كل ذلك يمكن أن نعده فولكلور طالما تم اكتسابه دون قسر أو تعسف واستخدم ونقل بهذه الطريقة ، ونعنى بها الانتقال عن الطريق الشفاهى أو التوارث ، أما إذا انتهى استخدام العنصر أو قبل أن يستخدم بشكل ثابت لايتغير فانه فى هذه الحالات لايعد فولكلورا .

إن طبيعة المادة الفولكلورية - كما يراها بعض الدارسين - تمنع وضع أية حدود جامدة للفولكلور ، فعندما تصبح الجماعة وحدة ، يكون الفولكلور أكثر وضوحا بما يحمله من تماسك واستمرار ، ومن ثم يترتب على ذلك أن أى شىء يتجه إلى تفكيك الجماعة وفصل مكوناتها عن بعضها البعض - كالتخصص أو التمدن مثلاً - إنما يؤدى بالضرورة إلى تشتيت الفولكلور واضعافه ولكن هذا لايعنى أنه بذلك ينتهى من الوجود ، أو يكف عن التطور ، ذلك أن هذا مخالف لطبيعة الأمور ، فالذى يحدث هو أن يتكيف بشكل طبيعى لكى يلائم الظروف الجديدة ، هذا بالإضافة إلى أننا لايمكننا أن ننظر إلى الجماعات الآن ، بالطرق التقليدية نفسها ، وباستخدام المصطلحات الجغرافية والعرقية المتداولة ، ذلك أن هناك عوامل كثيرة قد دخلت إلى حياة المجتمعات الحالية ، حيث يمكن تقسيم الجماعة على أساس السن أو المهنة أو الجنس ، أو نوع الاقتصاد الذى يعيشون فى إطاره أو التربية التى يريد أن ينشىء أبناءه وفقا لها ، والميول الغالبة على سلوكهم .. الخ . كما يجب أن نضع فى اعتبارنا أنه فى المجتمعات المعقدة التركيب تنشأ دائما جماعات جديدة ، تستطيع أن تشكل نفسها للعوامل المشتركة بين أفرادها مما يؤدى فى النهاية إلى تكوين خصائص أو صفات جمعية ، تجمع بين هؤلاء الأفراد ، ولكننا ينبغى أن نكون على وعى كامل/بأن الصفات الجمعية التى يشمرها تراكم الخبرات والمعارف ، والتى تميز طبيعة الفولكلور ، ويمكننا عن طريقها تمييزه والتعرف عليه ، ليست مضادة للفردية ، فالفولكلور شىء يشترك فيه الفرد مع غيره تماما ، فكما أن لكل إنسان عينين وأذنين ولسانا ، مثلا ، لايمكن لنا أن نجعل من هذه الأشياء ميزات أو صفات فردية تخص فردا بعينه وتميزه عن غيره من الأفراد ، وإنما هى جزء من سماته الأساسية التى يشترك فيها معه كل الأفراد الآخرين ، وتقرب فى الوقت ذاته بينه وبين نوعه الخاص

الذى ينتسب إليه ، إلا أن ذلك لايمنع مطلقا من أن هناك فروقا فردية فى تمثل جوانب الحياة المتعددة والتأثير بها ، والتأثير فيها ، تميز بين الأفراد بعضهم البعض ، والذى لاشك فيه أن ذلك ينعكس بالضرورة على الفولكلور ، مما يجعلنا مضطرين إلى أن نضع فى اعتبارنا الصفات الفردية التى تميز الأفراد ، بالقدر نفسه الذى ننظر به إلى الصفات الجمعية التى تجمع بينهم ، وقد تنبه " سوكولوف" إلى ذلك مبكرا عندما لاحظ أن الدراسات الخاصة بأعمال رواة البيلينا والحكايات ، والمغنيين - على اختلافهم - وكذلك دراسة سيرة حياتهم ، وحياة غيرهم ممن يسميهم " حملة الفولكلور " تكشف عن الدور الكبير الذى تلعبه المهارة الفنية الشخصية والتدريب والموهبة والذاكرة ومختلف أوجه النشاط العقلى الفردى ، فى صياغة المادة الفولكلورية ، كما يرى ، وهو - فى الوقت نفسه - مؤلف مبدع [١]. والحقيقة أنه لم يعد هناك واحد من دارسى الفولكلور ينظر إلى موضع الإبداع الشعبى تلك النظرة الرومانسية التى تنسب الإبداع إلى الجماعة كلها أو الشعب كله .

وتنتقد "ارمينى فوجلين[٢]" استخدام الانثروبولوجيين الأمريكيين الشائع لمصطلح الفولكلور، عند دراستهم لثقافات غير المتعلمين أو الأميين على أنه يدل على الأنواع المتعددة من الشعر، والنثر ، التى تنتقل شفاها بين المجتمعات البدائية كالأسطورة ، والحكايات ، والنوادر ، والدراما ، والصراعات ، الوصفات ، والتوريدات ، والألغاز ، والأمثال ، ونصوص الأغانى والأناشيد ... الخ . وهى ترى أن هذا التحديد للمصطلح الذى يميز جزءا واحدا فحسب فى أى ثقافة أمية يتعارض بشدة مع الاستعمال المألوف للمصطلح عند دارسى الثقافات الأوربية ، والأوروبية الأمريكية وثقافات الشعوب الأخرى ، ففى الثقافات الشعبية ينتقل جزء كبير ، ولكنه جزء فحسب ، من مجموع الثقافة شفاها ، وهو ما ينظر إليه دارسو الإنسانيات

١- يورى سوكولوف : فى جزء من كتابه " الفولكلور الروسى "Russian Folklore" ترجمته من الروسية إلى الانجليزية " كاترين روث سميث ونشر عام ١٩٥٠ عن دار نشر The Macmillan Company فى نيويورك .

وقد نقل هذا الجزء إلى العربية " حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس " تحت عنوان : الفولكلور قضاياه وتاريخه Problems and Historiography of Folklore وصدر عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧١ - أنظر ٢١ من الترجمة العربية .

٢- أنظر Erminie W. Vogelin فى " معجم فنك " ص٤٠٣ عمود ١ .

عموما على أنه فولكلور ، ومن ثم فهى ترى أن الفولكلور لايشمل المادة الشعرية والنثرية الشفاهية فحسب ، ولكنه يشمل أيضا كل الفنون المصقولة المأثورة أيضا ، بالإضافة إلى الصناعات الفنية المأثورة أو التقليدية ، وجزءا كبيرا من المعتقدات الدينية والاجتماعية والعادات . مما يصنفه الانثروبولوجيا عادة تحت المصطلح العام " اثنوجرافيا " (١).

أما " ستيث نومسون " فيرى أنه على الرغم من أن كلمة فولكلور عمرها الآن أكثر من قرن، إلا أنه لايوجد حتى الآن اتفاق كامل حول معناها ، فالفكرة الشائعة حول الفولكلور هى " أنه مأثور " أو " أنه شيء ينتقل من انسان إلى آخر ، ويحفظ اما عن طريق الذاكرة أو الممارسة ، أكثر مما يحفظ عن طريق الكتابة والتدوين " . وعلى ذلك فهو يضم الرقصات والأغانى والحكايات والتقاليد والمعتقدات والأقوال السائدة للناس فى كل مكان ، وهو يتضمن إلى جانب ذلك دراسات عن العادات والممارسات الزراعية التقليدية السائدة ، والجوانب الأخيرة ، يبدو أن هناك اتفاقا على أن توضع - عندما توجد فى المجتمعات البدائية أو التى لاتعرف الكتابة - على أنها جزء من " الاثنولوجيا "(٢) أكثر منها من الفولكلور

١- يعنى مصطلح " اثنوجرافيا " " وصف الشعوب " عامة أو " ملاحظ المادة الثقافية وتسجيلها من الميدان كما يعنى " وصف أوجه النشاط الثقافى كما تبدو من خلال دراسة الوثائق التاريخية " ، وهو يعنى عند بعض الدارسين " الدراسة الوصفية للثقافات المختلفة أو لقطاعات ثقافية معينة " ، ويطلق فى فنلندا على دراسة الثقافة المادية " .

أنظر بالتفصيل قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور تأليف هولتكرانس ترجمة الدكتور محمد الجوهرى والدكتور حسن الشامى - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٢ - ص ١٥ : ١٧ .

٢- كانت الاثنولوجيا حتى وقت قريب تعرف بأنها الدراسة التاريخية والمقارنة للشعوب البدائية ، كما كانت تعنى عند علمائها الأوائل " ذلك الجزء من تاريخ الثقافة الذى يتناول بصفة خاصة ثقافة الشعوب التى تعيش فى مرحلة ما قبل القراءة والكتابة ، والحقيقة أن المفهوم الأساسى فى الاثنولوجيا هو الثقافة ، وهدفها هو الحصول إلى معرفة وفهم أعمق للإنسان من الناحية الثقافية ، وعلى ذلك فهى علم الانسان ككائن ثقافى وهى الدراسة المقارنة للثقافة وبذلك فهى تقابل المصطلح الأمريكى " الأنثروبولوجيا الثقافية " .

لمزيد من التفاصيل والتعريفات ، أنظر المرجع السابق ص ١٨ ، وما بعدها .

ولكن هذا التقسيم السابق لمجال العمل ، لم يقبل عالميا ، ومهما يكن الأمر فان كل هذه الموضوعات المشار إليها ، بين كثير من المتعلمين على أنها فولكلور هى كذلك طالما كانت مأثورة وتقليدية[٣] .

أما " آرشر تايلور" فيعرف الفولكلور بأنه " المادة التى تنتقل من جيل إلى آخر ، سواء عن طريق الكلمة المنطوقة أو العادة أو الممارسة ، وأنه بذلك قد يكون فى شكل حكايات أو أغان أو ألغاز أو أمثال شعبية أو أية مواد أخرى يعبر عنها بالكلمات أو فى شكل أدوات أو معتقدات أو رموز أو أعمال تقليدية [٢]" " فكل هذه المواد - تعد - من وجهة نظره - فولكلورا " .

ويذكر " تايلور " تعريفا آخر للفولكلور لايختلف كثيرا عن التعريف السابق ، غير أنه يضيف إليه جزءا يرتبط بالمؤلف أو المبدع ، فيرى أن الفولكلور " يتكون من المواد التى تنتقل تقليديا من جيل إلى آخر ، دون إسناد - يعتد به - إلى مبدع أو مؤلف معين " [٣].

- وهكذا نرى من مجموع التعريفات السابقة أن هناك تأكيدا على أن الفولكلور إنما ينظر إليه على أنه الجزء التقليدى من الثقافة الشعبية الذى ينتقل من فرد إلى آخر أو من جماعة إلى أخرى بشكل طبيعى ، دون حاجة إلى تعلمه أو اكتسابه بأسلوب منظم كالذى نعرفه الآن فى مدارسنا أو جامعاتنا ، وهذه المجموعة من التعريفات لم تخرج فى مضمونها عما ذهب إليه " ليموان" سنة ١٨٩٢ من أن الفولكلور " هو كل ما يعرفه الشعب من خلال التراث ، وأنه تراث العصور الماضية " .

الفولكلور رواسب وحفريات حية :

لعل هذا المفهوم الذى يركز على الجانب المتوارث فى الثقافة الشعبية كان استمرارا لنظرة بعض الدارسين إلى الفولكلور على أنه " مخلفات الثقافة القديمة السابقة على التحضير أو

١- أنظر Stith Thompson فى " معجم فنك " ص٤٠٢ عمود ٢ .

٢- أنظر مقال Archer Talyor فى : Folklore and the Student of Literature فى الان وندرس المرجع السابق ص٣٤ .

٣- محمد الجوهرى ود. حسن الشامى : المرجع السابق ص٢٧٩ - ، ٢٨٠ .

الرواسب فى البيئة الحضرية "(١) فيذهب " جون ميش " إلى أن الفولكلور " هو الحصيلة الكاملة للعادات والتقاليد والمعتقدات القديمة السابقة التى عاشت بين الطبقات غير المتعلمة فى المجتمعات المتحضرة واستمرت إلى وقتنا هذا " وهو بذلك يرى أن الفولكلور يتضمن " حكايات الجان والأساطير وشعائر الاحتفالات ، والألعاب التقليدية ، والأغانى الشعبية والأقوال الشائعة والفنون والحرف والرقصات الشعبية ... الخ (٢)" .

أما " تشارلس فرانسيس بوتر " (٣) فيستخدم لتعريف الفولكلور عبارات مثل " أنه حفرية ترفض أن تموت " " ويصفه بأنه " نتاج آلاف السنين من التخلف العلمى والثقافى " ، نتيجة لأن التغير فى القدم كان أبطأ مما هو حادث الآن ، ومن ثم أخذت العادات والمعتقدات القديمة وقتا أطول كى تتشكل ، وبذلك أصبحت متغلغلة فى لاوعى الإنسان " . ويقول " بوتر " أن الفولكلور كان دائما متعة الأطفال ؛ ذلك أنه المعرفة الشاعرية لطفولة الجنس البشرى ، كما أنه مصدر سعادة للكبار الذين بلغوا من الحكمة الدرجة التى تجعلهم فى حاجة لأن يجددوا للكبار الذين بلغوا من الحكمة الدرجة التى تجعلهم فى حاجة لأن يجددوا شبابهم عن طريق الانغماس فى بساطة الطفولة " وهو يستمر فى وصف الفولكلور بمثل هذه العبارات التى لاتفيد كثيرا فى تحديد المصطلح أو توضيح جوانبه العديدة ، فهو عنده " غير عقلانى ، وخيالى إلى حد كبير " هذا من ناحية المضمون ، أما أصوله فهى " تتقدم على بزوغ العقل البشرى وتنتمى إلى المناطق الغريزية والوجدانية فى الإنسان " .

إن الفولكلور عند " بوتر " يظهر كتفسير مأثور ، وغير مدون عادة ، لأصل الإنسان وتاريخه القديم ، وكشىء متميز ومختلف عن التاريخ الذى هو تسجيل للحقائق ، وهو بذلك- متمشيا مع الفكرة السابقة من أنه حفرية ترفض أن تموت - يرى أنه الموروثات أو الرواسب الثقافية أو البقايا الحية " Survivals" التى تعيش بين الناس الذين ينتمون للمراحل المتأخرة فى الثقافة ، سواء كانت هذه الموروثات حكايات أو عادات أو معتقدات أو شعائر أو غيرها من أساليب التكيف مع العالم المألوف ، والعالم غير المألوف .

١- المرجع السابق ص٢٨١ .

٢- جون ميش John L. Mish فى " معجم فنك " ص٤٠١ عمود ٢ .

٣- Charles F. Potter المرجع السابق ص٤٠١ عمود ٢ .

والحقيقة أن هذه النظرة إلى الفولكلور كانت استمراراً لنظرة بعض الرواد من أمثال " آندرولانج" إلى العلم الجديد من أنه " دراسة الموروثات أو الرواسب الثقافية " [١] كما أن موضوع الفولكلور عند " فاريناك " هو " ذلك الجزء من الماضى الذى يحتوى عليه الحاضر "[٢] وهو المعنى نفسه الذى يقصده " لانج " ، و " تيودور بولوس " ، إذ يرى أن الفولكلور ليس سوى الرواسب ، وأن استمرار الإبداع الشعبى يمثل جزءا من منبع بعيد لاينضب "[٣].

الفولكلور ليس تلك الرواسب فحسب :

قد أثارت كلمة " Survivals" وهى التى نعنى بها " الرواسب " ، أو الموروثات الثقافية أو البقايا الحية " كثيرا من الجدل حولها ، وقد استخدمت فى بعض التعريفات كما رأينا لتعنى أحيانا " شيئا محفوظا أو حفرية باقية " ، أو " خزعبلات ليس لها طابع معين ، ذلك أنه يسلب الفولكلور حقه فى التعبير عن الحاضر ، والتأثير فيه ، والتأثر به ، ويجعله شيئا من مخلفات الماضى السحيق ، على أساس أن الجذور الفولكلورية عميقة ، وأن آثارها موجودة دائما سواء بين الناس العاديين أو الذين وصلوا إلى مستوى عال من العلم والثقافة إلى حد القول بأن الفولكلور تعبير حقيقى مباشر عن عقل الإنسان البدائى ، ولعل هذه الحقيقة كانت موجودة فى عقل " كراب " عندما جعل " مجال الفولكلور " كعلم هو إعادة بناء التاريخ الروحى للإنسان ، كما يتضح فى أصوات الشعب غير المصقولة لا كما يتضح فى الأعمال البارزة للشعراء والمفكرين " ويبدو الفولكلور هنا علما تاريخيا [٤]، يقتصر على دراسة التراث الشعبى غير المدون على النحو الذى يظهر به فى فنون القول والعادات المعتقدات الشعبية والطقوس السحرية ، ولكن الحقيقة أن الفولكلور ، كما ذهب إلى ذلك " سو كولوف " وغيره " صدى للماضى ، ولكنه ، فى الوقت ذاته ، صوت الحاضر المدوى " . أننا لانستطيع أن ننكر أن هناك بقايا ثقافية مستمرة فى المجتمعات المعاصرة ، ذلك أنه لايوجد وجه للحياة أو للنشاط فى المجتمع الإنسانى لايعكس بدرجة أو بأخرى خبرة المراحل الماضية للحضارة

١- د. محمد الجوهرى ود . حسن الشامى ، المرجع السابق ص٢٨٠ .

٢- المرجع السابق ص٢٨١ .

٣- المرجع السابق ص ٢٨١ .

٤- المرجع السابق ص٢٨٦ .

الإنسانية "، ولكن من غير المعقول أن نجعل هذه الخاصية فحسب هي التي تميز الفولكلور عن غيره من ميادين المعرفة أو الخبرة الإنسانية ، إذ أننا يمكن أن نجد هذه البقايا أو الموروثات أو الرواسب في العادات والتقاليد واللغة والفن عامة ، وفي كثير من مظاهر الحياة الاجتماعية[١].

ولعل هذا يؤدى بنا إلى أن ننظر في مجموعة أخرى من التعريفات تركز على أن الفولكلور نتاج جماعي يخلد نماذج معينة من الثقافة ، وأنه يمكن من خلال دراسة شرح جزئيات الثقافة ومعانيها ، وظواهرها التقليدية التي تعبر عن دور التراث في التأثير في جوانب الحياة المتعددة ، فالفولكلور عند " تيودور جاستر " هو " ذلك الجزء من الثقافة الذي يحتفظ به عن وعي أو غير وعي في المعتقدات والممارسات ، والعادات والأساطير والحكايات ، وكذلك في الفنون والحرف التي تعبر عن طباع الجماعة وعبقريتها ، لا عن طباع الفرد وعبقريته " ويضيف أنه أساس عن الناس ومن الناس للناس[٢] أما " جاميسون " فانه يعد الفولكلور فرعا من (الاثنولوجيا الثقافية) ومن ثم يتكون الفولكلور عنده من (الأساطير والحكايات الشعبية - بأنواعها المختلفة - والتقاليد المأثورة ، والخزعبلات (أو المعتقدات الشعبية) والديانات والطقوس والعادات والرقصات الشعبية .. الخ) وهذه الأشكال كلها - في رأيه - نتائج الخيال الإنساني ، وتظهر بوضوح ، كما يتضح تأثيرها عندما تمر الجماعة بأزمة شديدة ، وعندئذ يكون الفولكلور دليلا مباشرا ، ذا أهمية كبيرة ، على طبيعة الإنسان عندما يعرف خوفه أو طموحه ، أو عندما يعبر عن الأمان الذي أضناه البحث عنه [٣].

ويذهب " ماك أدوارد ليش " إلى أن الفولكلور اصطلاح نوعي يدل على العادات والمعتقدات والتقاليد والحكايات وممارسات السحر ، والامثال والأغاني الشعبية ... الخ . أي أنه - باختصار - المعارف أو المعلومات المتراكمة لمجموعة متجانسة من الناس غير معقدة التركيب ، تجمعها علاقات مادية ، كما يوجد بينها روابط عاطفية تضفي على تعبيرهم نوعا

١- سوكولوف ص٢٧

٢- Theodor H . Gasier في " معجم فنك " ص٣٩٩ عمود ٢ .

٣- Raymond Deloy Jamson المرجع السابق ص ٤٠٠ عمود ٢ .

خاصا من الوحدة التى تأتي من خلال انتقال المواد الفولكلورية التى أبدعها الفرد والتى يأخذها الناس ويعيدون ترديدها وتعديلها والإضافة إليها أو الحذف منها ، ومن ثم تصبح فى النهاية نتاجا جماعيا للجماعة الشعبية أو المجتمع الشعبى (١). فالفولكلور - لاشك - جزء من التيار العام للثقافة ، وهو يستمد بقاءه وتكامله وقيمته من الاستجابة المباشرة لتجارب أفراد الجماعة ومن الاشتراك العفوى فى تجربة الجماعة وخبرتهم وامتزاجه بذوقها ، حيث ينجح الفرد فى التوحيد بينه وبين جماعته وتراثها . والحقيقة أنه تنبغى الاشارة إلى أن المسئولية الأساسية فى هذا الجانب إنما تقع على عاتق الذوق الجماعى المتراكم للأغلبية ، فهو الذى يقوم بالدور الرئيسى فى العملية التبادلية للتراثين المدون والشفاهى ، والخبرات المتنوعة الثرية ، وفى استمرار التغيرات الثقافية ، أكثر مما يقع ذلك على عاتق ذوق الأقلية .

الفولكلور ... تراث شفاهى :

يحتل تعريف الانثروبولوجيين للفولكلور مكانا كبيرا من اهتمام دارسيه والمهتمين به عامة، ذلك أن الفولكلور هو الأدب الشعبى الذى ينتقل عن طريق الرواية الشفهية " وبذلك استبعدوا كل جوانب الإبداع الشعبى الأخرى ، والمعتقدات والحرف وما إلى ذلك مما ورد ، وما يزال يرد ، فى كثير من التعريفات ، وأحالوها إلى مجال علم الاثنوجرافيا الواسع ، ودافعوا عن اتجاههم هذا دفاعا قويا - رغم ما يلقاه من معارضة شديدة - حتى أننا نجد أن ثمانية ممن عرفوا الفولكلور فى معجم "Funk" قد تبنوا وجهة النظر الانثروبولوجية .

ويمثل " وليم باسكوم" الانثروبولوجى الأمريكى الشهير ، وجهة النظر هذه إذ يعنى الفولكلور عنده " الأساطير والحكايات الشعبية بأنواعها ، والأمثال والألغاز والشعر الشعبى، وغير ذلك من أشكال التعبير الفنى التى تعتمد على الكلمة المنطوقة " . وهو يستخدم تعبير الفن القولى Verbal Art للدلالة على ما يعنيه بهذا الجانب، أو بعبارة أخرى لكى يحل محل مصطلح الفولكلور . وعلى هذا الأساس يستبعد " باسكوم" الفن الشعبى ، والرقص الشعبى والموسيقى الشعبية ، والأزياء الشعبية ، والطب الشعبى ، والعادات والمعتقدات الشعبية ، وإن كان - فى الوقت ذاته - يرى أنها كلها موضوعات جديرة بالدراسة ، سواء فى المجتمعات

١- Mac Edward Leach المرجع السابق ص٤٠١ عمود ١ .

الأمية أو غير الأمية ، كما يرى أن الشرط الأساسي والضروري لتمييز الفولكلور، هو أنه ينتقل شفاها ولكن ليس كل ما ينقل شفاها يعد فولكلورا بالضرورة (١).

أما " ملفيل هرسكوفيتز " وهو أيضا أنثروبولوجي شهير فيذهب إلى أن الفولكلور - أصلا - هو دراسة الأشياء والظواهر الثقافية الغريبة التي عاشت في تاريخ الإنسان المتحضر القادر على القراءة والكتابة والتي ترجع إلى عصور سحيقة ، ثم أخذ الفولكلور يدل - شيئا فشيئا - على دراسة " الأدب غير المدون " لأي جماعة سواء كانوا يعرفون الكتابة أولا يعرفونها . وقد جاء هذا التطور نتيجة طبيعية لتحديد مجال علم الاثنوجرافيا وصقله على أيدي الانثروبولوجيين ، مما أدى إلى تصحيح كثير من النظريات الثقافية وخاصة النظريات المقارنة التي كانت ترى أن البدائيين الذين يعيشون في مجتمعات موجودة الآن ليسوا دليلا على آبائهم التاريخيين أو بمعنى آخر أن الإنسان البدائي - أينما كان - ليس سلفا معاصرا . وقد أدى هذا من وجهة نظر " هرسكوفيتز " إلى تطور دراسة ثقافات الفلاحين الأوروبيين وعاداتهم ، وانفصالها إلى علم مستقل ، مما جعل الفولكلوري حرا في أن يحدد مجال دراسته في الأشكال الأدبية الشائعة بين الناس ، في أي مكان ، سواء كان هؤلاء الناس يعرفون الكتابة أو أميين (٢) .

ومن الملاحظ أن هناك الآن اتجاها بين الانثروبولوجيين الثقافيين لاستخدام مصطلحات " الأدب غير المدون " أو " الأشكال الأدبية " أو " الأدب البدائي " للإشارة إلى المواد التي كانت يطلق عليها منذ سنوات غير بعيدة ، اسم " فولكلور " .

ويفرق " هوسكوفيتز " بين " الفولكلور " وبين " الاثنوجرافيا " أو بين " الفولكلور " وبين العلم الذي يصف السلالات البشرية وعوائدها وأخلاقها فكل منهما يتناول بالدراسة جانبا مختلفا عن الآخر وهو ما تنبه إليه " ستيث تومسون " عند تعرضه لدراسة هنود أمريكا . فاذا عرفنا مثلا كلمة فولكلور " بأنها دراسة العادات التي تمثل جيلا مضى في أجزاء معينة من المجتمعات الأوروبية " فان كلمة " فولكلور " ستتساوى في هذه الحالة مع كلمة " اثنوجرافيا"، ولكن الحقيقة أن هذه العادات قد تأثرت بالثقافات التي صاحبت هذا التاريخ المنصرم - كما

١- William Bascom : Folklore and Anthropoloy , Journal of American Folklore, Vol , 66 , P 283 .

٢- Melville Herskovits في " معجم فنك " ص٤٠٠ عمود ١ .

أثرت فيها - ، ومن ثم ستقدم طرق معيشة الأفراد القديمة ، والتى تعد غريبة عنهم اليوم، وعندئذ فلا يمكن أن تكون كلمة فولكلور مطابقة لكلمة " عادات " . ولعل هذا هو السبب الذى من أجله شقت دراسات الفولكلور فى الولايات المتحدة طريقا آخر عما هى عليه فى أوروبا . كما أن كلمة فولكلور لايمكن إطلاقها فى كثير من المجتمعات الحديثة على كل أشكال الثقافة التى نجدها لأننا إذا عرفنا الفولكلور على أنه العادات ، فان هذا التعريف - عمليا - سوف يدخل كل التقاليد فى مجال الفولكلور ، وهذا ما ينأى عنه أكثر دارسى الفولكلور حماسا لتوسيع مجال دراستهم ، وهنا ينبغى التأكيد على الحقيقة القائلة بأن طرق معيشة أي جماعة أو مجتمع لاتمثل تماما استمرار العادات القديمة ، فلا يستطيع إنسان أن يزعم مثلا أن طرق حياة ومعيشة المصريين المحدثين وعاداتهم تمثل العادات القديمة ، أو هى استمرار لها فى كل جوانبها ، فاذا سلمنا أن عادات أي مجموعة بشرية تشترك فى تشكيل إطارها الثقافى ، فاننا لابد أن نلاحظ أن جزءا هاما من كل ثقافة إنما يرجع فى حقيقة الأمر إلى ما يتناقله الأفراد شفاها ، ولعل هذا هو ما دفع بعض الانثروبولوجيين إلى تعريف الفولكلور بأنه " ذلك الجزء من الثقافة الذى ينتقل شفاها " (١).

ويذهب " جورج فوستر " بعد أن استعرض المواد التى نشرت على أنها تمثل جوانب أو أشكالا متعددة من الفولكلور إلى تفضيل تعريف يصفه بالمحافظة وأنه بعيد عن الشكليات ، وبناء على ذلك يصبح الفولكلور ذا معنى بالنسبة إليه حين يستخدم فى الإشارة إلى نتاج الناس الأدبى غير المدون ، سواء كان هؤلاء الناس قادرين على القراءة والكتابة أو غير قادرين عليهما . وهو يجعل الفولكلور يتضمن الأساطير والحكايات والنوادر والألغاز والأغانى والمعتقدات الشعبية . وتعد هذه المواد فى نظره فولكلورا بصرف النظر عن الطريقة التى يقدم بها . ويضيف أن هناك موادا يمكن معالجتها بأسلوب أو بمنهج فولكلورى ولكنها فى حد ذاته ليست من الفولكلور ، ويشير بذلك إلى الألعاب والاحتفالات المختلفة وما يدور فى حلقات السمر ... الخ (٢).

١- Melville Herskovits: The Study of African Oral Art , in " Folklore Research Around The World : North American Point of View " ed . by Richaed Dorson , Indiana University Press 1961 , P . 162 .

٢- George M . Foster فى " معجم فنك " ص٣٢٩ عمود ٢ .

أما " ماريان سميث " فترى أن " الفولكلور يعرف عادة إما بشكل حرفي على أنه حكمة الناس أو معرفة الشعب ، أو بطريقة وصفية على أنه مأثور أدبي شفاهي " وهي تعد التعريف الأول تعريفا جيدا يتميز بالشمول والإحاطة ، إذ انه يتضمن المعتقدات والممارسات الدينية والحكايات الشعبية وما إلى ذلك ، غير أنها تعود لتنتقد هذا التعريف بأنه يواجه صعوبات جمة عند تعريف المقصود بالناس أو بالشعب على أساس أن التفرقة بين غير المتعلمين أو الأميين وغيرهم من الناس ، باعتبارهم مختلفين - كل منهم عن الآخر - تفرقة غير صحيحة يشك فيها كثير من الدارسين . أما التعريف الثانى فهى ترى أنه يعتمد على التمييز ، بين التراث المدون الذى يتمثل فى أعمال القصاصين والشعراء وغيرهم ، وأن الكثير من تحليلات الفولكلور قد اعتمدت على المادة الشفاهية التى جمعت من مجتمعات لها تراث أدبى مدون ، وعلى ذلك فان مثل هذا التعريف الذى يقوم على الاختلاف بين المدون وغير المدون يفشل تماما فى مواجهة الظروف التى وجد فيها الهنود الامريكيون وغيرهم من أبناء المجتمعات التى لم تكن تعلم شيئا عن فن الكتابة فى الماضى .

وتنتهى " سميث " إلى القول بأننى لكى نتجنب المزالق التى يمكن أن يوقعنا فيها أحد هذه التعريفات ، فانه يبدو من الحكمة أن يعرف الفولكلور بأنه " دراسة المادة القولية بمختلف أشكالها " وبذلك تصبح دراسات اللغويات والموسيقى والرقص والفنون التشكيلية ، مرتبطة ارتباطا وثيقا بدراسات الفولكلور ، ولكنها - بالضرورة - تمثل مجالات بحث منفصلة [١].

وتتفق " كاترين ليومالا" مع " ستيث تومسون " فى أن اصطلاح الفولكلور رغم عمره الطويل ، لايزال يتسم بالغموض ، يؤكد ذلك من وجهة نظرها السياق الذى يستخدم فيه المصطلح ، والذى يكشف عما إذا كان من يستخدمه يشير به إلى كل قصص البدائيين غير المدونة ، مما يضع خطا فاصلا بين أدب البدائيين وأدب المتحضرين ، أو أنه يشير إلى نوع من القصص المتميز عن الأساطير ، والذى يبدو أنه أقل أهمية بالنسبة للرواة البدائيين ، وترى " ليومالا" أنه مما يزيد هذه الحيرة ، ما ارتبط بهذا المصطلح من بقايا قديمة فى الاستعمال الأوروبى جعلته يعنى " عادات الفلاحين وحكاياتهم ومعتقداتهم " أى - على حد تعبيرها - " أنثروبولوجيا الفلاحين "[٢]. والذى لاشك فيه أن تأثير دراسات الفولكسكنده Volkskunde

---

١- Marian Smith المرجع السابق ص٤٠٢ عمود ١ .

٢- Katharine Luomala المرجع السابق ص٤٠١ عمود ١ .

الألمانية واضح تماما فيما أشارت إليه " كاترين ليوالا " وهو ما سنتعرض له عندما نناقش المصطلح الألماني ، ولكن الحقيقة أن " ليومالا" لم تضف شيئا ، إلا أنها زادت من أسباب الحيرة التي تعاني منها ، فقد جعلت الفولكلور يقتصر على الحكايات الشعبية فحسب ، وهو ما لم يذهب إليه أكثر المتحمسين لتحديد الفولكلور وتخصيص مجاله ، منعا للغموض واللبس .

ويركز " ريتشارد ووترمان " على ارتباط الفولكلور بالفنون القولية وهو التعبير الذي يفضله الانثروبولوجيون - كما سبق أن أشرنا - في جملة قصيرة تقول " إن الفولكلور هو ذلك الشكل الفني الذي يضم أنماطا مختلفة من الحكايات والأمثال والأقوال والدعوات والأغاني والرقى ، وغيرها مما يستخدم اللغة المنطوقة أداة له " [١].

ويحاول " فرانسيس لي أتلي " أن يصل إلى تعريف محدد للفولكلور مركزا على معيار الانتقال الشفاهي ، دون غيره ، مستبعدا للعادات والمعتقدات ، وسائر الفنون التي لاتعد أدبا ، أي التي لاتعتمد على الكلمة كأداة للتعبير ، فالفولكلور عنده " هو الأدب الذي ينتقل عن طريق الرواية الشفهية " وقد توصل " أتلي " إلى هذا التعريف التقليدي بعد استقراء لكثير من تعريفات الفولكلور ، مستخدما بعض المعايير الاحصائية ، ومستفيدا على حد تعبيره من أسلوب دارسي " دلالات الألفاظ " فقد اتبعا أسلوبا احصائيا مع بعض الكلمات المجردة مثل " المعنى " و " الجمال " ، بالرجوع إلى تعريفات سابقة لعلماء ثقاة ، ثم أخذا في تصنيف المعاني المختلفة للمصطلح أو الكلمة مما ساعدهما على تكوين رأي نهائي فيما يبحثان فيه .

ويرى " أتلي " أن قيمة مثل هذا الأسلوب يكمن في أنه ليس عملا احصائيا فحسب ، ولكن قيمته الحقيقية تأتي من إمكانية إيجاد عامل مشترك متفق عليه ، يمكن أن يلقى القبول من الدارسين جميعا ، فهو يرى أن تعريفات الفولكلور المتعددة تقف شاهدا على التشويش والخلط واللذين أصابا عقول الفولكلوريين المتمرسين ، مما انعكس على نظرتهم إلى الموضوع الذي يدرسونه [٢].

١- Richard Waterman المرجع السابق ص ٤٠٢ عمود ٢

٢- Francis Lee Utly : " Folk Literature , A Deflnition " in Alan Dundes :" The Study of Folklore " , P . 7 : 241 .

ولكن التعريف الذى توصل إليه " أتلى " بعد استعراضه للجهود التى بذلت فى هذا الميدان ، وهو ما يسميه بعض الدارسين " التعريف الجاهز " إنما يصح فى الحقيقة بالنسبة لصاحبه من زاويتين ، الأولى : أن " أتلى " دارس لكل من الأدب الشفاهى والأدب المدون ، والثانية : أنه من الولايات المتحدة الأمريكية ، وهو بذلك ينتمى إلى فرع معين من فروع الثقافة الغربية ، ومن ثم فهو محكوم فى نظرته إلى الفولكلور بهاتين الزاويتين ، مما قد لا لانجده مؤثرا فى الدارسين من أبناء ثقافة أخرى . فالتعريف فى النهاية مرتبط بالثقافة السائدة فى المجتمع الذى ينشأ فيه الدارس أو الباحث ، ثم هو مرتبط أيضا بحاجة من يصوغه إلى توضيح وجهة نظره ، وهو ما يصدق فى الحالتين على كل الذين عرفوا الفولكلور .

ويؤكد بعض الدارسين الآخرين على أن " الفولكلور هو الثقافة التى تنتقل شفاها بوجه عام " إذ يذهب " بنيامين بوتكين " إلى " أن أهم ما يميز الفولكلور عن بقية الثقافة فى المجتمع الحديث ، هو إزدياد أهمية المادة التى تنتقل شفاها من جيل إلى جيل بالقياس إلى العناصر التى يكتسبها الفرد عن طريق التعليم " . ومن هنا فانه يعود للقول بأن جوهر الفولكلور ، أو الجزء الأكبر منه " ليس متضمنا فى الأغانى والحكايات الشعبية فحسب ، على الرغم من أن هذه الأشكال أكثر وضوحا فى دلالتها على الفولكلور كأشكال نابضة بالحياة متميزة عن غيرها ، بل إنه متضمن أيضا فى العادات والمعتقدات المرتبطة بالمناسبات المختلفة التى يمر بها الفرد أثناء حياته ، وتنعكس على علاقته بالجماعة ، كما تنعكس على علاقة الجماعة به أيضا ، فى الميلاد ، والختان ، والزواج .. الخ .. وهى المناسبات التى يشترك فيها الجميع .. المتعلمون والأميون ، والريفيون وساكنو المدن " [1].

وينظر " أورليو اسبينوزا " إلى الفولكلور - كعلم - على أنه ذلك النوع من المعرفة الإنسانية الذى يقوم بجمع المادة الفولكلورية وتصنيفها ودراستها دراسة علمية كما يمكنه بعد ذلك أن يفسر حياة الناس وثقافتهم عبر الأجيال . والفولكلور عند " اسبينوزا " أحد العلوم الاجتماعية التى تقوم بدراسة تاريخ الحضارة ، وتفسير جوانبها المتعددة ، وعلى ذلك فهو - كمادة - كم متراكم من الخبرات التى اكتسبها الإنسان ، والتجارب التى خاضها عبر القرون ، فاستقرت فى وجدانه على شكل عادات وتقاليد ومعقدات ، أثرت فى حياته ، وما تزال فيها

١- Benjamin Botkin المرجع السابق ص٣٩٨ عمود ١ .

فكرا وسلوكا . وهكذا يتكون الفولكلور - وفقا لرأيه - من " المعتقدات والعادات والأمثال والألغاز والأساطير والحكايات الشعبية ، والاحتفالات الدينية ، وطقوس السحر والشعوذة ، وما إلى ذلك من مظاهر حياة الأميين ، وعامة الناس فى المجتمعات المتحضرة "(١).

ويضع " جورج هرتسوج " الولايات المتحدة نصب عينيه ، وهو يُعرِّف الفولكلور ، إذ يرى " أن الفولكلور - بمعناه الخاص - وهو المعنى الغالب فى الولايات المتحدة يتضمن المظاهر الأدبية والفكرية للثقافة التى استمرت أساس بتأثير التراث غير المدون ، وهو يعنى بهذه المظاهر الأساطير والحكايات والأغانى الشعبية وغيرها من أشكال الأدب غير المدون ، بالإضافة إلى طريقة الكلام الشعبية واللهجات باعتبارها أدوات توصيل هذا الأدب ، ويضم " هرتسوج " إلى الفولكلور كل ما له صلة بهذه المظاهر الأساسية ، كالموسيقى والرقص الشعبى لصلتهما الوثيقة بالأغنية الشعبية ، كما يضم العادات والمعتقدات الشعبية ، وما يسميه "العلم الشعبى Folk Science " إلى هذه الدائرة ، للأسباب نفسها ، فهو يرى أنها ذات تأثير كبير فى الأدب ، ولكنه لايقصر هذا الحكم على المواد أو المظاهر التى يرى أن الفولكلور ينبغى أن يقف عندها ، وأن يهتم بدراستها باعتبارها أساسية وجوهرية فى دراسته ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك ، فيرى أن مجال دراسة الفولكلور هو " الحياة الشعبية " بشكل عام أو " ثقافة الجماعة الشعبية بأكملها " ، وهو المفهوم الأكثر شيوعا الآن فى أنحاء مختلفة من العالم، وخاصة الولايات المتحدة . ولكن ذلك لايعنى - فى رأيه - أن على الفولكلورى أن يقوم بكل العمل وحده ، فالانثروبولوجى وعالم الاجتماع ، ودارس علم النفس وغيرهم ، لابد أن يمدوا أيد المساعدة له ، وأن يسهموا معه فى دراسة الجوانب المتعددة للثقافة ، ومن ثم يمكنهم الاستفادة من زيادة معرفة كل منهم بدراسات الآخر ، ونتائجها ، مما يعود على العلوم التى يمثلونها خاصة ، وعلى العلم عامة ، بأكبر الفائدة (٢).

١- Ourelio Espinioss المرجع السابق ص٣٩٩ عمود ١ .

٢- George Herzog المرجع السابق ص ٤٠٠ عمود ٢ .

الفولكلور ... إنتاج ثقافى جماعى :

لاتختلف " جرترود كوراث " كثيرا عن غيرها ممن عرفوا الفولكلور ، إلا فى تأكيدها على أنه " نتاج جماعى أساس ينتقل من جيل إلى جيل ، وهو ما أشار إليه البعض أيضا فى ثنايا تعريفاتهم ، ويبدو أن الذين استخدموا هذا المصطلح كانوا يقصدون به التطور الذى يحدث للمادة الفولكلورية أثناء انتقالها فى المجتمع ، وما يدخله الأفراد الآخرون من تعديلات أو إضافات أو حذف تجعل من الصعوبة بمكان أن تنسب المادة إلى شخص بعينه ، بل تنسب فى النهاية إلى الجماعة ككل .

والفولكلور عند " كوارث " علم المعتقدات المأثورة الشائعة ، والحكايات وكل ما يتناول ما فوق الطبيعة ، وتأثير هذه المعتقدات وانعكاسها على ملابس الاحتفالات والألعاب والأغانى والرقصات الشعبية " . وهى ترى أن مجالات الفولكلور تثير كثيرا من الجدل ومن ثم تذهب إلى أنها فى أضيق معانيها يمكن أن تكون أيضا - بالمعنى الواسع - " الأساطير والأغانى والحكايات الشعبية .. الخ .. مما سبق أن ذكرته " وهى المواد التى يرجع أصلها إلى عهد قريب بالإضافة إلى الموروثات الثقافية التى ظلت حية بين المعاصرين .

أما " ماريوس باربو " فقد أخذ يعدد الأشكال الفولكلورية التى تعرفها المجتمعات الإنسانية منذ نشأتها ، بحيث يصبح الفولكلور وفقا لرأيه مرادفا للثقافة الشعبية ، ومؤديا المعنى نفسه ، ومن ثم يصبح مجال الدراسة هو الظواهر الثقافية للشعب فى المجتمعات المتحضرة . أن الفولكلور عند " باربو " هو " الرقصات التى تعنى للأطفال ، سواء لملاعبتهم أو تعليهم .. وهو الحكايات والأمثال والرقصات والألعاب الشعبية والأغانى التى تغنى فى مناسبة معينة .. وهو أيضا الأساليب المأثورة التى تنتقل بها معرفة الأجداد والآباء وخبرتهم إلى الأبناء والأحفاد ، دون الاعتماد على الكلمة المكتوبة أو الكتاب المطبوع " . وهكذا يعيش الفولكلور مرتبطا دائما بحياة الناس ، ويتغير من آن لآخر ليلبى حاجاتهم ، ويعبر عن أمانيهم ورغباتهم ، ومن ثم فهو قادر دائما على استيعاب العناصر الجديدة وتمثلها وهضمها ، ويذكر " باربو " أن الدارسين قد قاموا فى القرن الماضى - القرن التاسع عشر - بتجميع كم هائل من المواد ، وأخذوا فى تصنيفها ودراستها ، وتخصص كل منهم فى شكل من هذه الأشكال ، فمنهم من درس الحكايات ومنهم من تخصص فى الأغانى ، وطائفة ثالثة اختارت الحرف اليدوية ، واتجهت مجموعة أخى إلى الرقصات والألعاب .. الخ . ولعلى أهم ما يمكن

أن نشير إليه فيما ذكره " باربو " أنه يجعل الفولكلور متضمنا كل شيء في الحياة تقريبا ، فهو يقول " إن الفولكلور يجب أن يتسع ليتضمن أشكال البيوت وفنون النحت ، وصناعة التماثيل الصغيرة ، وأعمال الصياغة ، وطرق النسج والحياكة والتطريز " ويزيد على ذلك "أن الوثائق المدونة في أرشيفاتنا قد تكون ملكا للفولكلور بقدر ما هي ملك للتاريخ " وينتهي إلى القول بأن الفولكلور " جزء من ثقافة الإنسان منذ الماضي البعيد إلى الآن " ويدخل تحت اصطلاح الفولكلور نشاط الإنسان وإبداعه ، سواء كان هذا الإبداع أو النشاط شفاهيا ، أو حركيا أو صناعيا [١].

مرادفات أخرى لكلمة فولكلور :

وينبغي لكي تكتمل جوانب الصورة التي بين أيدينا ، أن نتناول بالمناقشة بعض المرادفات الأخرى التي تستخدم عادة - بشيء من التجاوز - لكي تدل على ما يعنيه الدارسون من مصطلح الفولكلور . ولعل أول هذه المصطلحات المصطلح الألماني " فولكسكنده Volkskunde " وهو يعني " دراسة ثقافة الشعب الجرماني ، والأوروبي ، مع التأكيد على الفلاحين والناس البسطاء " وهذه هي الترجمة الحرفية للمصطلح ، وهي تشير إلى العلم ، لا إلى موضوع الدراسة على العكس من كلمة فولكلور التي تدل على الاثنين معا . ويعرف " فرويد نتال " الفولكسكنده بأنها " دراسة الثقافة الشعبية " وقد اتفق الباحثون على أن موضوعها هو " المنتجات الثقافية التي خلقها الشعب " [٢].

والشيء الجدير بالملاحظة أن الخلاف حول تحديد مفهوم الفولكسكنده ، لايقل حدة عن الخلاف حول مفهوم الفولكلور ، فبينما نجد أن " هان " يرى أنها " الاثنولوجيا مطبقة على شعبنا " - أي الشعب الألماني - يرفض بعض علماء الفولكسكنده اعتبار علمهم " اثنولوجيا " ، ذلك أن الأخير أحدث من علمهم ، ويذهب أخرون مثل " برونر" إلى أنها " علم دراسة المأثورات الشعبية " وأنها " دراسة الفلاحين" كما يقول ("شبيس " في حين يذهب " راماخر " و "ايلج") إلى أنها " تدرس الشعب " أو هي " دراسة روح الشعب " كما يذكر " هاوفن" .

١- Marius Barbeau ص٣٩٨ عمود ١

٢- Harbert Freudental : Wissenschaftstheorie der Duetchen VolksKunde , Schriften des Niedersachsischen Heimatbunds Neue Floge , Bd . 25 , Hannover 1955 , S . 208 : 223 .

ويعرف " بايتل " الفولكسكنده بشكل آخر ، وإن كان لايبعد كثيرا عن المضمون العام للتعريفات الأخرى ، فهى " الدراسة العلمية للشعب الألمانى من حيث نوعيته الفكرية الخاصة كما صاغتها عوامل الأصل والبيئة والأساس الروحى الإنسانى العام والثقافة الاجتماعية فى علاقتها مع الظروف التاريخية " . وهذا التعريف يجعل الأساس فى هذه الدراسة هو " فهم الشعب " من خلال ظواهره الثقافية " . ويوسع بعض الدارسين الآخرين المفهوم لكى يجعلوه يشمل " الحياة الشعبية ، أو تصويرا لحياة الشعب كما هى) أو مثلما فعل " كورين " لاذى جعلها " تدرس الإنسان " ومن ثم فهى " علم الإنسان " وبذلك أصبحت مساوية للمصطلح الأمريكى " الانثروبولوجيا " (١).

وهكذا يبدو لنا المصطلح قد اكتسب معناه ومضمونه من طبيعة الإطار الثقافى للمجتمع الذى صاغه ، واستخدام الدارسين له ، ومن هنا ينبغى أن ننظر إليه من هذه الزوايا ، دون أن يسبب لنا هذا أى مشكلة عند التطبيق أو أختيار المصطلح المناسب فى اللغة العربية ، فمن الواضح أننا لانستطيع أن نستخدم مصطلح الفولكسكنده لكى ندل به على ما نعنيه من مصطلح الفولكلور تماما ، على الرغم من أن الدارسين المتحدثين بالانجليزية يستخدمون المصطلحين بمعنى واحد فى بعض الأحيان ، ولكن فى شىء من الحذر ، وهم يشيرون عادة إلى أنهم إنما يفعلون ذلك تجوزا لأغراض تعليمية فحسب .

ويستخدم بعض الدارسين مصطلحات أخرى أحيانا مثل " تراث شعبى " ، و " التراث الشعبى " ، و " التراث الشفاهى " (٢)، و " الفنون الشعبية " ، وغير ذلك ، ويهمنا فى الحقيقة أن نقف عند هذه المصطلحات أيضا لأنها تثير كثيرا من المشاكل ، خاصة بين الدارسين العرب ، وإذا اتبعنا الأسلوب الاحصائي فاننا سنلاحظ أن كلمة " تراث" تتكرر أكثر من مرة ، ومن ثم ينبغى لنا أن نحدد مدلولها حتى تتضح أمامنا بقية الجوانب ، فكلمة تراث قد تعنى أشياء كثيرة .. قد تعنى مثلا عند بعض الأدباء " القواعد الأدبية التى أخذت شكلا محددا معقدا ثابتا " وقد تعنى عند البعض الآخر إحدى قصائد الشعر المشهور - كاحدى المعلقات

١- أنظر هذه التعريفات ، وتعريفات أخرى فى قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور السابق ذكره ، من ص٣٦٨ : ص٢٥٧ ، ص ٢٣٥ .

٢- المرجع السابق ص ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ .

مثلا - أو قولا حكيما . وتعنى كلمة " تراث " فى الثقافة العربية - فى الأغلب الأعم - ما ورثه الخلف عن السلف من آثار علمية وفنية وأدبية قيمة ، مما يعتز به المجتمع العربى ويتمسك به ، ويعمل على تعريف أبنائه به بوسائل شتى وأساليب متعددة . وعلى أية حال فاننا نعتقد أن مضمون مصطلح التراث " هو إنتقال شىء ما عبر الزمن " وأنه بشكل عام " عناصر الثقافة التى تنتقل من جيل إلى آخر " . وبينما يربط هرسكوفيتز بين " التراث " ، و " الثقافة " بوجه عام ، ويجعله مرادفا لها فى قوله " إن التراث مرادف للثقافة ، وإنه شكل ثقافى يتناقل اجتماعيا ويصمد عبر الزمن " ترى " جوجن " Goggin يذهب إلى " أنه أسلوب متميز من أساليب الحياة ، كما ينعكس فى مختلف جوانب الثقافة ، وربما يمتد خلال فترة زمنية معينة ، وتظهر عليه آثار التغيرات الثقافية الداخلية العادية ، ولكنه يتميز طوال تلك الفترة بوحدة أساسية مستمرة " (١).

وعلى ذلك يصبح " التراث الشعبى " جامعا للجوانب أو الموارد الثقافية - سواء الفكرية منها أو المادية - التى يتوارثها الناس عبر الأجيال وبذلك تكتسب صفة البقاء والاستمرار ، وتصبح فى جانب من جوانبها فعلا مؤثرا ، وسلوكا مرعيا يحرص عليه أصحابه ، ويحاولون تأكيده وترسيخه لدى غيرهم ، وليس من المهم فى هذه الحالة أن يكون هذا التراث مستمرا عن طريق الكتابة والتدوين ، أو عن غير هذا الطريق ، وبذلك يختلف " التراث الشفاهى " فى أن الأخير - إنما هو فى الحقيقة - جزء من الأول ، وأنه كما يدل على ذلك تركيبه يعتمد أساسا على الانتقال الشفاهى ، ومن ثم فانه لابد من ملاحظة أن " التراث الشفاهى " يختلف عن الفولكلور ، كما أن " التراث الشعبى " ليس هو الفولكلور أيضا ، ذلك أن جزءا هاما مما يدخل تحت مصطلح الفولكلور يأتى من الممارسات اليومية للناس ، والمعارف والعادات الجديدة ، التى قد يكتسبونها خلال حياتهم ، وما ينشأ من معتقدات جديدة ، تكتسب بعد فترة - تقصر أو تطول - صفة الشعبية نتيجة لتبنى الجماعة لها ، وتأثيرها فيها ، وهى ما تصبح بعد ذلك جزءا من التراث ، وينبغى هنا أن نؤكد مرة أخرى أن الفولكلور بصفة عامة إنما يتكون نتيجة للتفاعل المستمر بين هذه الجوانب المتعددة كلها أخذا وعطاء ، وتأثيرا وتأثرا .

١- المرجع السابق ص٨٨ : ٩١ .

هل يمكن وضع معايير لتمييز الفولكلور ؟

إننا فى الحقيقة نحتاج إلى مزيد من الدراسة ، إذا كان لنا أن نفكر فى وضع مجموعة من المعايير التى نستطيع أن نميز بها الفولكلور عن غيره من جوانب الإبداع أو الثقافة الشعبية . ولعلنا نلاحظ أنه ليس من السهل فى كثير من الأحيان أن نعرف - مثلا - " الفن " وهو مصطلح أقدم كثيرا من مصطلح " الفولكلور " ، ذلك أن وجهات النظر تختلف ، تبعا لاختلاف المدارس الفنية ، والاستخدام العلمى للمصطلح واستخدام الناس له أيضا ففى مصر والعالم العربى عامة تستخدم كلمة " فن " لكى يوصف بها أى شىء ، مما أفقد الكلمة مدلولها المحدد ، فهى تطلق على عمل من أعمال الفنان محمود مختار مثلا ، وتطلق فى الوقت ذاته على أى تهريج ، ويصدق الشىء نفسه على استخدام لفظ " فنان " فهو يطلق على بيتهوفن ، ويطلق أيضا على أى إنسان يستطيع أن يعزف على آلة موسيقية أو فتاة تستطيع أن تهز أردافها .. ولايقتصر الأمر على الاستخدام المبتذل للفن فحسب ، بل إنه من المألوف الآن أن نقرأ ونسمع تعبير " الفولكلور الشعبى " !!! فى أحاديث وكتابات كثير ممن يعدون أنفسهم مثقفين ولعله من قبيل تحصيل الحاصل أن نؤكد أنه لا يوجد شىء اسمه " الفولكلور الشعبى " .

وهكذا يتبين لنا أن ضرورة تحديدة مجال العلم أمر تزداد الحاجة إليه كلما توغلنا فى غابة التعريفات وكما لاحظ " فان جنب " منذ مدة ، فان عدم تأكد دارسى الفولكلور من حدود ميدانهم ، قد لصق بهم ، لكى يصبح بعد ذلك مصدرا للطعن فيهم ، ومصدر تأنيب وتوبيخ لهم ، ولكن دونما سبب أو مبرر [١].

والحقيقة أن تحديد مجال ليس أمرا سهلا يمكن التقاطه بمجرد النظرة العابرة أو اللمحة الخاطفة ، ولكنه بالتأكيد حصيلة المعرفة النامية والخبرة المستمرة بالميدان نفسه عبر فترة طويلة من الزمن وقد يبدو أن اتساع الميدان ، بآفاقه الرحبة ، مما ييسر على الدارس مهمته ، ويعينه على تحديد مجاله وتعريفه ، ولكن الحقيقة أن الأمر على العكس من ذلك ، إذ إنه يتيح لكثير من الأشياء أن تتداخل وتتشابك ، مما يصعب معه فصلها ، بالإضافة إلى أنها تصبح محل نزاع بين كثير من العلوم المختلفة ، وعلى سبيل المثال ، فان الانثروبولوجيين يعدون الفولكلور

١- Arnold Van Cennep : Le Folklore , Paris 1924 , PP . 19-20 .

فرعا من علمهم ، وقد توصلوا إلى تعريف محدد لكى يميزوا مجال اهتمامهم ، فى حين نرى دارس الفولكلور على الجانب المقابل ، لايزال يجد أنه من الصعب أن يقدم تعريفا محددا أو أن يقدم جملة قصيرة تشخص ميدانه ، وتحدد مجاله ، وهو فى جهوده التى يبذلها من أجل الوصول إلى تعريف لا خلاف عليه ، يجد أنه من المستحيل أن يغطى مجاله الواسع الفضفاض بجملة موجزة واحدة ، وهكذا تصبح مهمتنا الحقيقية أن نحاول تشخيص الفولكلور بشكل أكثر دقة ، وبتحديد أوضح لمجاله ، فمن وجهة نظرنا لاتزال كل تعريفات الفولكلور القصيرة المحكمة غير كافية أو مرضية . إن " بوجز " - مثلا - يعرف الفولكلور بأنه " الثقافة التجريبية للمجتمعات الإنسانية " [١] وهو تعبير إذا قبلناه ، فان علينا أن ندخل كمية هائلة من الممارسات الطبية الحديثة ، وأساليب التربية المعاصرة ، وغير ذلك كثير يفوق الحصر فى مجال الفولكلور ، وهو ما لن يقبله أحد بالطبع ، ويقترب من هذا التعريف ، تلك الفكرة العامة التى نستطيع أن نسميها تعريفا بصعوبة كبيرة ، وهى أن الفولكلور هو " الجانب المأثور أو التقليدى من الثقافة " ولعله من الصعب أيضا أن نوافق دونما تحفظ على رأى " ستيث تومسون " فى محاولته وضع معيار لتمييز الفولكلور ، على أساس " أن المأثور هو حجر الزاوية فى الفولكلور " [٢]، ذلك أن الانثروبولوجيين يعتبرون أن الثقافة كلها - عمليا - مأثورة أو تقليدية ، كما لانستطيع أن نقبل تعريف الفولكلور بأنه " علم البقايا الحية " لأنه يثير مشاكل عديدة بالإضافة إلى أنه غير كاف كتعريف للدلالة على الفولكلور ، وعريف " جوزيف ريزان " للفولكلور على أنه المشاعر الجمعية الأساسية لجماعة اجتماعية ، وما أعطاه من أمثلة لهذه المشاعر كالرعب والبغض والتبجيل والرغبة ، [٣] لايمكن أن يكون تعريفا بأى حال من الأحوال ، وإنما يمكن قبوله على أنه تعبير عام أو توضيح ، لأكثر من ذلك .

١- R . S . Boggs : Folklore Bibliography for 1950 , Southern FolkloreQuarterly , 15 (1921 , P . 14)

٢- Stith Thompson : Folklore at Midcentury , Midwest folklore , 1 : 1 (1951 , P . 11)

٣- Joseph Rysan : Is Our Civilization Able to creat a New Folklore ? South Atlantic Bulletin , 17 : 3 (1952 , P . 10) .

إننا قد نستخلص مما تقدم أمرين متناقضين يتصلان بطبيعة الفولكلور الأول : أن الفولكلور ربيع دائم ، يظهر للعيان دائما فى صورة ندية منعشة كتشكيل جديد . والثانى : أن الفولكلور شيء مجفف نسبيا ، وأنه غالبا تذكر آلى ، وراسب ثقافى أثرى ، يشير إلى نشاط ماضى ويعبر عنه ، وأنه يخلو تماما من أى إنتاج جديد .

وهكذا يمكن لنا أن نرى أن الفولكلوريين يكافحون فى معركة صعبة من أجل تحديد ميدانهم ، فى الوقت الذى حل فيه الانثروبولوجيون المشكلة فى بساطة واستخدموا تعريفا يعتمد على دراستهم للمجتمعات الأمية ، ويذهب أحدهم فى جملة مختصرة إلى أن " الفولكلور هو الشكل الفنى ، الذى يستخدم اللغة المنطوقة أداة له " . [1] والحقيقة أن هذا يشبه أن يأخذ أحد دارسى الفولكلور جانبا من المواد الفولكلورية كالألغاز أو الحكايات الشعبية ، ويسميها أنثروبولوجيا . وقد كتب " هرسكوفيتز " كثيرا حول مفهوم الفولكلور ، وفى إحدى مقالاته الهامة انتهى إلى القول " أننا نعرِّف ببساطة دراسة الأدب الشفاهى على أنها اهتمامنا الأول " وننظر إلى العادات والمعتقدات على أنها " مظاهر لما كان ذات يوم مجال اهتمامنا " [2] وعلى الرغم من أنه كان رئيس جمعية الفولكلور الأمريكية ، إلا أنه فى رأى دارسى الفولكلور كان أنثروبولوجيا ثقافيا ، ولم يكن عالما من علماء الفولكلور . ولا يستطيع الفولكلور بالطبع أن يتبنى وجهة دارسى الفولكلور ، وأن العادات والمعتقدات ، سمات أو آثار ثقافية ، كانت مرة - ولكنها لم تعد كذلك - أحد مجالات اهتمامه . ومع ملاحظة أن الباحثين قد اهتموا بالعادات والمعتقدات الشعبية لفترة طويلة من الوقت ، إلا أنهم قد أخذوا فى الاهتمام المتزايد بالنتاج الأدبى المأثور ، بسبب انسحاب كثير من العادات والتقاليد وتقهقرها واختفائها تحت سطح الحياة الاجتماعية ، وتدريب الدارسين تحت تأثير المتخصصين فى بعض الأنواع الشعبية ، مما أثر على تناولهم للمادة ورؤيتهم للميدان . وعلى أية حال ، فانه ينبغى التأكيد على أن ميادين العلوم لاتتحدد وفقا لهوى بعض الباحثين ، أو ميولهم الشخصية ، ومن هنا فان غالبية الفولكلوريين ، سواء فى أوروبا أو أمريكا أو

١- أنظر تعريف ريتشارد ووترمان .

٢- Melville Herskovits : Folklore after a Hundred Years , JAF 59 : P . 89 - 100 .

غيرهما، لم يفصلوا المعتقدات المأثورة أو العادات عن الأدب الشفاهى ، ولم ينظروا إلى الأخير على أنه الفولكلور الحقيقى ، سواء من الناحية النظرية أو فى الجانب التطبيقى . ولعل أوضح مثلين يمكن الاستدلال بهما هنا ، كتابا " الفولكلور فى العهد القديم " و " المواويل القصصية (البالاد) الانجليزية والاسكتلندية الشائعة [١]، ففى كلا الكتابين ، أمكن التعرف بدقة على الأدب الشعبى ، من خلال شواهد العادات والمعتقدات المأثورة .

إن " هرسكوفيتز " - نفسه- مع أنه استبعد المعتقدات من مجال الفولكلور لم يتردد فى وضع موسيقى الجماعة كجزء من الفولكلور الخاص بها ، كما ضمن الفولكلور الأساطير أيضا [٢]، وهو ما يصيبنا بالحيرة إزاء آرائه ، وهل تعد الأساطير كلها - حيثما وجدت - أدبا حقيقة ؟؟ وهل نستطيع أن نفصلها عن الدين والطقوس ؟ ألا يوجد دور للمعتقدات الشعبية فى تشكيلها أو تكوينها ؟

إن الملاحظ أن غالبية هذه التقسيمات الفرعية لا تلقى قبولا لدى الفولكلوريين الذين يتعصبون لمادتهم وعلمهم ، فهم يعتبرونها تقسيمات صناعية ، غير طبيعية ، ويتساءلون ماذا نفعل - مثلا - مع المعتقدات التى لايمكن أن نعتبرها أدبا أو فنا ، كالاعتقاد فى أن البومة تثير التشاؤم ، وتنذر بالخراب وتجلب الانقباض إلى النفس ، وهو ما يعتقده المصريون عامة ، بينما يعتقد الأوربيون مثلا أنها كائن حكيم وقور ولايتشاءمون منها .. هذه المعتقدات وأشباهها كثيرة جدا ، أين يمكن لنا أن نضعها .. هل نضعها تحت الدين ؟ أو مع الأسطورة ؟ إنها بالطبع ليست هذا ولاذاك .. وهناك أشياء أخرى تحتاج للتوقف عندها .. أين يمكن أن نضع التعاويذ أو نصنف الرقى والأدعية القصيرة مثل " ربنا يحبب فيك خلقه ،

١- د. نبيلة ابراهيم (ترجمة) : الفولكلور فى العهد القديم - جيمس فريزر - جزءان - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ ، ١٩٧٤ .

Francis James Child : The English and Scottish , Popular Ballads , Cambridge , Mass, 1882 .

٢- Melville Herskovits : Man and His Works , New York (1949 P . 414) .

وأنظر أيضا كتابه Suriname Folklore (New York, 1936) فهو يحتوى على كمية كبيرة من الأغانى الشعبية .

حتى الحصى فى أرضه " وهى ليست أدبا ، أو فنا فى أى تعريف للأدب أو الفن ، وهذه الأشكال - أى الأدعية وغيرها - معترف بها وبأهميتها ، ويوجه الجامع إلى التنبه إليها وجمعها ، كما أنها تستخدم اللغة المنطوقة أداة لها ، ولكنها تظل خارج دائرة ما قصده هرسكوفيتز " بالأدب الشفاهى " .

الأمر الثانى أن الفولكلورى يدرس المواد المأثورة فى المجتمعات الأمية وغير الأمية ، فى حين أن الانثروبولوجيين وضعوا فى اعتبارهم الأدب فى المجتمعات الأمية فحسب على أنه مجال الدراسة . على أية حال أن هدفنا هنا ليس إبراز الصراع الذى لاحقه (اتلى) بين الفولكلوريين والأنثروبولوجيين [1] ، ولكن هدفنا هو أن نشير فقط إلى أن الفولكلور لايمكن تحديده بوضوح عن طريق التفكير فيه على أنه نظام أو مجموعة متميزة وواضحة فى الأحداث الاجتماعية أو على أنه نشاط اجتماعى وبينما يوافق بعض الفولكلوريين على أن بعض موادهم جزء من مجال اهتمام الانثروبولوجيا الثقافية ، فان أكثريتهم لايوافقون على ذلك ، وهو ما يمكن أن نلمسه إذا عدنا مرة أخرى إلى تعريفات معجم Funk .

إن هذه التعريفات مصنفة بشكل شمولي الي الحد الذى وصل الي اعتبار الفولكلور علميا «انثروبولوجيا الفلاحين » و انه يتضمن «العادات والمعتقدات و الفنون الزخرفية والتشكيلية والرقصات ، والطقوس ، والموسيقى » ولعلنا نعرف ان آخر ملجأ يلجأ اليه أى دارس لآخر حين يريد تعريف مصطلحه هو أن يقوم بتعداد العناصر التى يعتبرها داخلة فى ميدانه ، ولكن هذه القائمة - للأسف - قد تختلف من دارس لآخر ، ومن ثم فانه ليس من المستغرب أن نجد بعض الفولكلوريين - فى ضوء هذه الظروف - يسايرون الانثروبولوجيين فى تعريفهم ، فهكذا فعل (أتلى) ، وكذلك "ريو "[2] الذى أربكته هذه الاختلافات ، ومن ثم سأل ثلاثة أسئلة ، رأى أنها كافية لحل المشكلة بالنسبة له ، ولغيره من الدارسين ، ونقتبس هنا سؤاله الثانى ، لكى نوضح أنه لايوجد اتفاق واضح حول مواد الفولكلور حتى يمكننا أن

١- Francis Lee Utly : Anthropology and Folklore , Second Century , Hoosier Folklore , 8 : 4 , P . 70 .

٢- المرجع السابق ص٧٥ ، وما بعدها
Marcel Rioux : Folk and folklore , JAF , 63 : 248 , PP . 192 - 193 .

تجعل موقف الدارس من المشكلة ، مقبولا من الآخرين . إن السؤال هو : هل المفهوم الحالى للفولكلور يسمح لهذا العلم أن يتقدم من مجرد دراسة الأدب الشفاهي بحيث يتضمن دراسة المعتقدات ؟ إن المعتقدات كانت دائما تشكل من مادة الفولكلور أو موضوعاته ، ونحن نعتقد أننا إذا قصرنا الفولكلور على الأدب ، فكأنما نقصر الانثروبولجيا على عادات الزواج ، ونحن لسنا مطالبين – مهما يكن الأمر – أن نحدد موضوعنا أو أن ننظر إليه فى ضوء الأسلوب الذى تعامل به الأنثروبولوجيون مع المجتمعات الأمية .

ولعلنا نتساءل – من أجل مزيد من الوضوح – هل يمكن أن نجد مواد متميزة نستطيع التركيز عليها باعتبارها مواد فولكلورية ، ويمكننا بواسطتها تمييز الفولكلور عن الانثروبولوجيا الثقافية ؟ وهل هذه المواد الفولكلورية وثيقة الصلة ببعضها ، ويمكن تحديدها بالقياس إلى مجموعة خاصة من الناس ، اجتماعيا وثقافيا ، فى أى مجتمع؟

إن هناك جانبا ، يمكننا القول باطمئنان إن الفولكلوريين يوافقون عليه ، وهو أن الفولكلور مأثور ومن ثم فان دارس الفولكلور يتخذ مما يطلق عليه المأثور ميدانا لدراسته ، ونعنى بالمأثور هنا المنقول بشكل رئيسى عن طريق الكلمة أو المثال أو المحاكاة ، وليس ما يذيع أو ينتشر عن طريق المدرسة أو أى شكل رسمى منظم كثمرة للجهود العلمية ، إنه ذلك الذى ينشأ بين الناس وينتقل بينهم بشكل غير رسمى ، وينتشر تلقائيا أو عن وعى ، ويقبله الناس دون تحقق ، ويعيدون صياغته بين حين وآخر ، ويطورونه ليناسب حاجاتهم ، وليس معنى ذلك ، أن أى شىء مأثور فى الثقافة ، من الضرورى أن ينظر إليه على أنه فولكلور ، فاللغة على سبيل المثال ، ببنائها ، ومصطلحاتها تعد من أكثر العناصر التى توصف بأنها " مأثورة" فى أية ثقافة ، ولكنها ليست مجال دراسة الفولكلوريين فى المقام الأول ، فهى قد تأتى فى مرحلة لاحقة ، وتتبع أهميتها من أنها تساعد الفولكلوريين على تمييز موادهم الفولكلورية ، أما الدراسات النحوية والمقارنة بين اللغات وما إلى ذلك ، فأمر متروك للغويين ، وهم عادة لاينظر إليهم باعتبارهم فولكلوريين . وعلى الرغم من أننا لانستطيع أن نقول إن " المأثور هو حجر الزاوية فى الفولكلور " إلا أن هذه الصفة تعد واحدة من عناصره الأساسية عالميا . ومن ثم فان السؤال الطبيعى هنا هو .. أى نوع من المواد التى تنتقل بشكل مأثور أو تقليدى ، يمكن أن يتضمنها ميدان الفولكلور الواسع ؟.. هل نستطيع أن نعتبر أن تحديد الميدان مسألة ترتبط بالمنهج الذى يطبق أم أنها ترتبط بتحديد المادة نفسها ؟؟ .

إن الدارسين فى فحصهم المادة نفسها أو الظاهرة الفولكلورية ، من وجهات نظر مختلفة يكتشفون - يوما بعد يوم - مصادر جديدة للمعلومات والعلاقات ، ظلت فترة طويلة مهملة لايتنبه إليها أحد ، ومن ثم فانهم يحاولون عن طريق ملاحظاتهم استنباط ميادين جديدة للدراسة ، وابتكار طرق جديدة ومناهج خاصة لجمع المادة ، والتحقق منها ، وتنظيمها . ويبدو لنا أنه لافائدة ترجى من محاولة تحديد الفولكلور عن طريق فحص مناهج الفولكلور إذ تختلف وجهات النظر حول طريق البحث والدراسة وقد تم حصر عشرات من الدارسين الذين تباينت طرق دراستهم ومناهجهم ، دون أن يجمعهم شيء إلا الاهتمام بموضوع الفولكلور .

إن كثيرا مما يسمى " فولكلور " ، إن هو إلا مجموعة المواد التى يهتم بها صاحب المنهج . لقد حدد علماء مشهورين مثل " كارل كرون " و " ر . د. جاميسون" ، " أندرولانج " ؛ و " فان جنب " وغيرهم مناهج دراسة الفولكلور وم ثم فان عندنا كمية لا بأس بها من المناهج ، ولكن المحير فى الأمر أنه ما زال من الصعب أن نعرف بشكل مؤكد ما هى المادة التى ستطبق عليها هذه المناهج ، ومن المؤكد أننا لا نستطيع تطبيق المنهج دون أن نميز مادة الفولكلور عن مادة الانثروبولوجيا مثلا .

إننا يجب أن نعرف المادة الفولكلورية ، لأن الفولكلور ليس منهجا للدراسة يمكن تطبيقه على أي مادة - فحسب ، وبايجاز شديد يجب أن نعرف ما الذى نبحث عنه .. إنه الفولكلور - بالطبع - وهو ليس أي شيء ، ومن هنا فانه يجب أن يكون شيئا يمكن إدراكه فى حد ذاته، لا أن يكون مجرد منهج تطبيقي . ومن ثم فان المشكلة التى ظلت موجودة إلى الآن ، هى تعيين المجال الذى سيركز عليه الفولكلور كعلم . لقد قال " فان جنب " إن المهم هو أن عملنا يخصص نفسه بشكل مبدئى فى عنصر خاص من الحياة الاجتماعية ، ذلك أنه لايوجد علم آخر يهتم بشكل مبدئى بهذا العنصر [1]. ولكن مع تعيينه هذا العنصر وهو " الشعبية " يظل الأمر غير واضح ، وهذه أمثلة أخرى نضيفها إلى ما سبق ذكره . فهرسكوفيتز على سبيل المثال ، يتحدث وتعريفه الانثروبولوجى ماثل فى ذهنه فيقول أن الفولكلور " هو أبسط تعبيرملموس عن المظاهر الجمالية للثقافة "[2] ويذكر " آرشر تايلور " الطب الشعبى وفولكلور

١- فان جنب - المرجع السابق ص٢٠

٢- مليفل هرسكوفيتز - المرجع السابق ص٤١٤ .

الإشارات والألعاب والكلمات [١] باعتبارها مظاهر متعددة للفولكلور ينبغي دراستها . أما " الكسندر كراب " فقد أوضح باختصار شديد أن هدف الفولكلور هو أن " يعيد بناء التاريخ لفكرة ما أو موضوع ما ، فالفولكلور يهتم بتاريخ الأفكار الإنسانية واستمرارها في الكلمات والدعابات ، والحكايات والطقوس ... الخ [٢].

وعلى ذلك علينا أن نحاول ثانية أن نعين أو نميز المواد الفولكلورية كي نخلص أنفسنا من بعض الارتباك والحيرة اللذين نتجا من تأثير علم الانثروبولوجيا وغيره من العلوم على تصور الفولكلور وفهم طبيعته ذلك أنه من حسن الحظ أن هناك اتفاقا عاما حول بعض الموضوعات التي توصف بأنها فولكلور والتي يمكن أن نبدأ بها وسوف نتبع في هذا الشأن منهجا تحليليا يركز على المادة التي ذكرها الفولكلوريون الحقيقيون ، واهتموا بها [٣]، واضعين في اعتبارنا وجهات نظرهم المختلفة ، محاولين أن نعرف من خلالها ما إذا كان الفولكلور بمواده المتعددة يمكن أن ينظر إليه على أنه ميدان واحد أم أن ذلك غير ممكن .

لقد اهتم معظم علماء الفولكلور بالمعتقدات الشعبية ، والحكايات الشعبية والملاحم ، والنوادر ، والنكات . والأغاني الشعبية ، والمواويل بأنواعها المختلفة ، والفنون التشكيلية الشعبية " والموتيفات " الأسطورية والاحتفالات الشعبية والطقوس ، والرقص الشعبي ، والموسيقى الشعبية سواء كانت آلية أو لاتعتمد على آلات موسيقية ، والألعاب الشعبية . والرقى والتعاويذ ، والألغاز ، والأمثال ، والممارسات الشعبية ذات الصلة بالمعتقدات الدينية،

١- آرثر تايلور - المرجع السابق ص٣ ، وما بعدها .

٢- Alexander H . Krappe : Science of Folklore , London 1930 P . XX

Andrew Lang : Custom and Myth, 2 ed Ed . London 1885 , P . II .

حيث يقول " إن الفولكلور يجمع المعتقدات الباقية ، والحكايات ، والأفكار الموجودة في عصرنا ولكنها ليست منه ويقارن بينها " .

٣- على سبيل المثال ، فريزر ، وأرنولد فان جنب ، والفريد نت ، واندرولانج ، والكسندر كارمايكل ، وادوين سيدني ، وهارتلاند ، وجين هاريسون ، والكسندر كراب ، وجوزيف كامبل ، وولهلم مانهاردت وشارلوت برون ، وغيرهم .

وكثير من مظاهر الحياة الشعبية المتنوعة ، وهى كلها تشترك فى مجموعة من السمات الأساسية ، مثل أنها مأثورة ، وغير معروفة الأصل تماما ، كما أنها قاسم مشترك بين أفراد الجماعة الشعبية .

وفى خضم هذه الدوامة من المواد المتنوعة ، ماذا يمكن أن يعد عنصراً متميزاً فى الحياة الاجتماعية ، لايهتم به - بادىء ذى بدء - أى علم آخر حتى نستطيع أن نعتبره ، دون أن ينازعنا أحد فى ذلك ، مجالا خاصا للدراسة الفولكلورية . إن الميدان الحقيقى للفولكلور، لايمكن أن يكون الأدب وحده ، أو الفنون وحدها أو المعتقدات دون بقية الجوانب ، وهذا هو الأساس الذى يبنى عليه كثير من الفولكلوريين نظرتهم إلى الفولكلور ، فصامويل بايارد - مثلا - يحدد المواد الفولكلورية بأنها " التكوين الأسطورى والفلسفى والجمالى المكون لعقلية الأميين ، أو الذين لم يدخلوا المدارس ، ولم يتلقوا تعليما نظاميا ، أى الشعب على سجيته أينما كان " وهؤلاء ليس من الضرورى - فى نظره - أن يكونوا محددين بالجماعات غير المتمدينة أو غير المتعلمة فى المجتمعات المتمدينة ، إنه يستبعد علم اللغة فى ذاته ، والحرف غير المرتبطة بالطقوس ، ومن ثم فالمواد الأولية للفولكلور عنده ، تتكون من مجموعة من الأفكار الأبداعية Creative Ideas أو الخلاقة ، تلك الأفكار هى التى ترتبط بالكون ، وما فوق الطبيعة ، والحكمة والبطولة والجمال ، وما إلى ذلك . وهو يرى أن الفولكلور يدرس فى حد ذاتها ، وعلى ذلك تصبح مهمة الفولكلورى هى كشف الأشكال المتنوعة لهذه الأفكار ، ووصفها ، وتعريفها ، وتأثيرها ، وتتبع انتشارها ، وتطورها كلما كان ذلك ممكنا ، وتحليل وظائفها ، والتغيرات التى تحدث لهذه الوظائف . ثم يزودنا بقائمة طويلة لعدد من الموضوعات الفولكلورية النموذجية مثل " العين الشريرة .. الحيوان المساعد .. علامة القرنين.. احتقار أصغر الأبناء الذى يقوم بالعمل الممتاز .. اللص الشريف الذى يأخذ من الأغنياء ليعطى الفقراء .. الفتاة التى تتنكر لتتبع حبيبها الذى يمنعها من مصاحبته .. ملابس الحداد السوداء .. ارتباط الحظ ببعض الأرقام والعكس .. الخ ..

ويذكر "بايارد " أن هذه الموضوعات يمكن أن يكون لها أسماء متعددة أو تصنف تحت عناوين أخرى ، فهى قد تسمى معتقدات ، أو رموزا ، أو أنماطا ، أو عادات ، أو ممارسات ، أو أساليب فنية ، أو أساطير أو غير ذلك ، ولكنها فى النهاية تعبر فى رأيه - أيا كان الأسم الذى توضع تحته - عن أفكار إبداعية مأثورة [1]. وهكذا نرى أن " بايارد" فى محاولته لحل المشكلة ، قد زادها تعقيدا ، كما زاد من حيرة الدارسين وارتباكهم ، خاصة وهم يرون علوما

أخرى تنازعهم مادتهم ولعل ذلك - فى الحقيقة - هو سبب الخلاف بين الدارسين حول تضمين الفولكلور ، هذه الأشكال أو تلك ، زيادة أو نقصا ، تبعا لوجهة نظر كل منهم ، والتخصص الذى يمثله ، وهو ما انعكس على الخلاف حول تحديد ماهية الفولكلور وتعريفه ، تعريفا محددا.

إننا سوف نعود مرة أخرى إلى ما فعله " أتلى" ، محاولين الاستفادة من منهجه الذى سبقت الإشارة إليه ، فقد ركز فى محاولته الاحصائية على الجوانب أو الكلمات الأساسية التى وجدها فى التعريفات التى ناقشها لكى يتوصل فى النهاية إلى العنصر المحورى أو الرئيسى فى الفولكلور ومن ثم يبنى تعريفه على أساسه . وجد " أتلى" أن هذه الكلمات هى " شفاهى" و " انتقال أو تداول" و " مأثور أو تقليدى " و " جماعى " ، و" رواسب أو موروثات ثقافية " ، وأنها كلمات محورية متداولة فى معظم التعريفات وانتهى إلى أن هناك كلمتين اثنتين أكثر شيوعا من غيرهما فى التعريفات كلها ، وهما " مأثور " وكلمة " شفاهى " ، ومرادفاتها مثل " المنطوق " و "القولى " ، و" غير المكتوب" ، وأضاف أنه يمكن أن نعتبر " الانتقال الشفاهى " مرادفا " للمأثور " . وبذلك يصبح المحور الرئيسى فى الفولكلور هو " الانتقال الشفاهى " وهو ما بنى تعريفه عليه (٢).

وينتقد " آلان دندس" التركيز على " معيار الانتقال الشفاهى كأساس لتمييز الفولكلور وتعريفه ، ويرى أن هذا المعيار سيقود إلى مجموعة من المشاكل النظرية وأول هذه المشاكل - من وجهة نظره - (٣)، أنه فى ثقافة لاتعرف الكتابة ، ينتقل كل شىء شفويا ، ولكن هناك مظاهر ثقافية لاتعرف الكتابة ، ينتقل كل شىء شفويا ، وأن هناك مظاهر ثقافية كثيرة كاللغة وطرق الزراعة والصيد ، وقواعد الزواج مثلا ، تنتقل شفويا ، ولكن عددا قليلاً جدا من الفولكلوريين هم الذين يذهبون إلى أن هذه المظاهر تعد فولكلورا ، وحتى فى ثقافة تعرف الكتابة فان بعض المعلومات والخبرات التى تنتقل شفويا ، مثل كيف يقود الإنسان سيارة ، أو كيف ينظف أسنانه ، ليس من المألوف أن تصنف على أنها فولكلور . وعلى ذلك فما

١- Samuel Bayard : The Materials of Folklore , JAF . 66 : 259 PP . 1-17 .

٢- فرانسيس لى أتلى - المرجع السابق ص٨ .

٣- آلان دندس - المرجع السابق ص١ : ٣ .

دامت هناك مواد أخرى يمكن أن تنتقل عن طريق المشافهة ، فان معيار الانتقال الشفاهى - فى حد ذاته - يصبح غير كاف للتمييز بين الفولكلور ، وبين غيره مما لايمكن اعتباره فولكلورا .

والمشكلة الثانية أن هناك بعض أشكال من الفولكلور وعرفت مدونة مثل حكايات ألف ليلة وليلة ، وحكايات الأخوين جريم ، ولايستطيع أحد أن يدعى أن هذه النماذج ليست من الفولكلور ، لمجرد أنها - فى بعض فترات تاريخ حياتها - قد دونت أو عرفت عن طريق كتاب مطبوع . أما المشكلة الثالثة الخاصة بمعيار الانتقال الشفاهى ، فهى تتعلق بتلك الأشكال الفولكلورية التى تعتمد على حركات الجسم كالرقصات والألعاب مثلا .. إن الطفل قد يتعلم هذه الأشكال عن طريق المشاهدة والمشاركة دون ضرورة لتعلمها حرفيا أو دون إرشاد ، وتوجد هذه المشكلة نفسها فى الفن الشعبى ، فهو كرموز متوارثة ، لاينتقل شفويا . وعلى ذلك يظهر أن الفولكلور ينتقل من شخص إلى آخر بشكل مباشر غالبا ، عن طريق الكلمة أو الفعل ، ولكنه ينتقل أحيانا بطريق غير مباشر أيضا ، وخاصة فى المجتمعات الحديثة ، بين أناس لم يحدث بينهم اتصال مطلقا .

وعلى الرغم من أن " أتلى " قد ركز تركيزا شديدا على معيار " الانتقال الشفاهى " ، إلا أنه لم يغفل أيضا بقية الجوانب ودلالتها ، فقد لاحظ أن مصطلحات " الموروثات أو الرواسب الثقافية " و " الجماعية " كانت مثار نقاش كبير ، وخلاف بين الدارسين ، وعلى ذلك فان " أتلى " ينتهى إلى أن عددا كبيرا ممن عرفوا الفولكلور قد اتفقوا على أنه يتضمن مواد من المجتمعات البدائية والريفية ، كما يضم من الثقافات الفرعية فى المجتمعات المتمدينة أيضا ، وأن هذه المواد يمكن تلخيصها فيما يلى :

١- الأدب والفنون الأخرى .

٢- المعتقدات والعادات والطقوس .

٣- الحرف الشعبية كطرق الغزل ... وما إلى ذلك .

كما أشار إلى أن اللغة والكلام الشعبى قد ذكرا فى بعض التعريفات ولم تذكرها معظم التعريفات ، ومن ثم فهو لايميل إلى إدخالها كمواد أساسية من مواد الفولكلور .. [١]

١- فرانسيس لى أتلى - المرجع السابق ص٩ .

على أية حال ، إننا نلاحظ أنه رغم اختلاف وجهات النظر حول التعريف ، إلا أن هناك شيئا متفقا عليه إلى حد ما بين الفولكلوريين وهو المواد التي يتضمنها أو التي يجب أن يتضمنها ، ويبقى هناك جانب مهم لابد من مناقشته ، قبل أن ننتهي إلى رأى في تعريف الفولكلور ، وهو مفهوم " الشعب " ذلك أن هذا السؤال أصبح قضية رئيسية الآن .. هل الشعب اليوم هو الفلاحون الذين درسهم جريم في بدايات القرن التاسع عشر ، وكما لايزال يشعر بعض الفولكلوريين المعاصرين ؟ وهل يدخل معهم - أى مع الفلاحين - الأميون الذى درسهم الانثربولوجيون ، وكانوا قبل معرفتهم الكتابة يتناقلون معارفهم عن طريق الكلمة المنطوقة أو المثال ؟! أو أنهم هؤلاء الناس الذين لا فولكلور لهم لأنهم يفتقدون التقاليد الفنية أو الأدبية كما ذكر ذلك " الكسندر كراب " ؟ ! أو لأنهم يفتقدون الطبقة المثقفة كما ذكر " ريتشارد دورسون " ؟! .. هل يتضمن مفهوم الشعب الناس في المجتمعات الصناعية ، والمدنية ، أو أن هؤلاء الناس في تلك المجتمعات الأخيرة لا فولكلور لهم ؟ ! .

من الشعب ؟!

إن هذه القضية في غاية الأهمية في دراسة الفولكلور ، ونتفق مع " آلان دندس " في أن بعض الفولكلوريين لا يزالون يربطون - خطأ - بين الشعوب ومجتمع الفلاحين أو المجموعات الريفية ، وأننا إذا قبلنا هذا المفهوم الضيق للشعب كان علينا عند التعريف أن ننتهى إلى أن ساكنى المدن الحاليين لم يكونوا يوما من الشعب ، أو أنهم أصبحوا يشكلون مجتمعا خارج إطار الشعب وفقا لهذا المفهوم ، أو لا علاقة له به ، إنهم ليس لهم فولكلور . كما أن هناك نظرة مضللة مشابهة للنظرة السابقة وهى أن الفولكلور نتاج للماضى السحيق وأن الموجود منه اليوم ما هو إلا بقايا متفرقة أو شظايا باقية من الماضى . وعلى ذلك ، فانه وفقا لهذه النظرة غير الصحيحة وغير العلمية ، لاينتج الناس فولكلورا جديدا أو - بصورة أدق - أن المعاصرين ينسون فولكلورهم يوما بعد يوم وأنهم لاينتجون شيئا جديدا يمكن لنا أن نسميه فولكلورا ومن ثم فان الفولكلور سرعان ما سينقرض ويختفى من الوجود [١].

والآن ماذا يقصد الدارسون بمصطلح " الشعب " .. تبعا لمفهوم " تومز " عندما صاغ مصطلح الفولكلور ، فان " الشعب " يصبح هو " ذلك الجزء من السكان الذى احتفظ بالعادات

١- آلان دندس - المرجع السابق ص٢ .

وآداب اللياقة القديمة .. أي الفلاحين وأهل الريف [١]. وهذا الفهم للشعب هو الذى دفع "أندرولانج " إلى تعريف الفولكلور بأنه " دراسة الرواسب أو الموروثات الثقافية " . ويذهب " ردفيلد وسمنر " إلى أن الشعب " جماعة محافظة ملتزمة بالقديم " ويقول " ردفيلد " فى مكان آخر أن مصطلح " شعب " يشمل الفلاحين الأجلاف الذين لايعتمدون على المدنية اعتمادا كاملا ، بتراث مشترك وشعور خاص بالتعاطف قائم على خلفية تاريخية مشتركة" . ويعرف " بتش" الشعب " معتمدا على التمييز بين هؤلاء الذين يغلب عليهم الجانب العاطفى فى تفكيرهم وممارستهم للحياة ، وبين هؤلاء الذين تسيطر عليهم العقلانية ومنطقية التفكير فيقول " إننا نفهم من كلمة Folk ذلك الحشد الكبير من أولئك الذين تتميز حياتهم الداخلية – بصفة عامة – بمشاعر حادة وخيال حى ، فى حين نجد فى دنيا المتعلمين أن التفكير المنطقى هو المسيطر فعلا ، أو ينبغى أن يكون كذلك " . و " الشعب " عند فايس نوع من السلوك الذى يساهم كل فرد فيه بنصيب ، وهو عبارة عن موقف عقلى وروحى يحدده التراث والمجتمع " وفى المفهوم الاثنولوجى ينظر إلى " الشعب " على أنه " عامة الناس الذين يشتركون فى رصيد أساسى من التراث القديم " [٢].

وفى مقالة عن " الفولكلور والتاريخ " حاول الكاتبان . لاكورسيير وف . سافارد أن يوضحا العلاقة بين الفولكلور والتاريخ ، ولن نهتم هنا بالدور الذى يرى الأستاذان أن الفولكلور يلعبه فى بناء التاريخ العام لأمة من الأمم ، وذلك أن الأكثر أهمية أن نتعرف على نظرتهما إلى الفولكلور وتعريفهما للشعب .

إنهما يريان أن " دارس الفولكلور يذهب إلى الشعب ليلتقط الفولكلور ويلاحظه أثناء حركته فى المجتمع ، وأن " مادته – الشعب – لاتعرف بموطن السكنى ، أو بالعادت أو بالفقر والثراء ، أو الطبقة الاجتماعية أو باستعمال السياسيين ، كما أن الدارسين " لايميزون بين الريفى والحضرى أو بين العامل والبرجوازى .. الخ بل إنهم يبحثون عن الشعب التلقائى .. ومادتهم هى كل ما تنتجه العبقرية الشعبية من أصالة الشعب وعادات ومشاعر ، وخلق

١- أنظر رسالة تومز ص١ وما بعدها من الكتاب .

٢- د. محمد الجوهرى ، د. حسنى الشامى – المرجع السابق ص٢٣١ : ٢٣٥ .

وابتكار .. إنها كل ما يعبر عن أصالة الشعب عن طريق المثل أو المحاكاة .. وكل ما تفجره طبيعة الشعب من تجارب فى كل لحظة " [١].

ويثير هذا التعريف - إذا جاز لنا أن نعده تعريفا - سؤالين ، ما الشعب وأين يمكن أن نجده ؟ وما نتاج ذلك الشعب ؟

إن الكاتبين يقولان " إننا لانستطيع أن نجد الشعب فى أي مكان بل إن الشعب يتحدد وجوده تبعا لعوامل جغرافية واجتماعية محددة ، فالشعب يجب أن يكون مختلفا عن الخاصة، كما أن الفولكلور مختلف عن مأثورات الطبقات العليا وتراثها ، ومهمة دارس الفولكلور هى أن يتعرف على العبقرية الشعبية ، من خلال المأثورات الجماعية المجهولة المؤلف التى تعبر عن الحاجات الروحية والمادية للإنسان الشعبى [٢]" ..

ولعلنا نلاحظ من استقراء على هاتين العبارتين أنهما يريان أن الاهتمام الرئيسى لدارس الفولكلور يجب أن يكون " الشعب " الذى يعتبر أنه جزاء من السكان ، بالإضافة إلى الموروثات الشفاهية المجهولة المؤلف الجماعية .

لقد استخدم المؤلفان تعبيرات ، مثل " شعب تلقائى " و " العبقرية الشعبية " و " الطبيعة الشعبية " و " المأثور الجماعى المجهول المؤلف " وهى كلها تعبيرات أقل ما يقال عنها أنها ذات طابع رومانسى لعله متأثر بمثاليات هردو ، وشلينج ، والأخوين جريم ، إذ تظهر عند هؤلاء الرومانسيين صورة هؤلاء الناس التلقائيين الذين يبدعون الشعر والأغانى والحكايات ، كما أنهم تحدثوا أيضا عن التدفق الشعرى الأصيل فى الطبيعة الإنسانية ، المجهول الأصل ، والذى يعود إلى بداية التاريخ ، واستمر حيا من خلال الشعب حتى أيامنا هذه . والحقيقة أن الفولكلوريين الفرنسيين ما زالوا متأثرين بهذه الأفكار ، ومن ثم ينظرون إلى الفولكلور على أنه عمل فنى محض لم تزيفه المدنية والكتب ، وأنه مؤلف من قبل الجماعة ، وهذه الفكرة تكاد تكون راسخة تماما فى عقولهم حتى أنهم يذهبون إلى أنه طالما وجد اسم مؤلف على أغنية ، كانت من قبل مجهولة المؤلف أو ينظر إليها على أنها كذلك ، فان الفولكلورين

١- L , Lacourciere , et F . A . Savard : Le Folklore et L'His toire , Archives de Folk-lore , vd I , P . 5 .

٢- المرجع السابق ص٩ .

الأنقياء الحقيقيين ، لن يولوها اهتمامهم ، ذلك أنها تفتقر إلى نقاء الأغنية الشعبية الجماعية العفوية المجهولة المؤلف .

ومهما كان رأينا فى تأثير النظرية الرومانسية على " لاكورسيير وسافارد " ، فان الذى يهمنا هنا هو أن نفحص مدى صحة هذا المفهوم عن الشعب .

لقد ناقش " هنرى زافنسون " مؤلف " كتاب الأغانى [١] " المشكلة من ناحية احتمال وجود مثل هذا الشعب من وجهة نظر الأمة الفرنسية ، فهو يرى أن هذا المفهوم إذا كان صحيحا ، فانه يجب أن يكون هناك جزء من الأمة قد انفصل تماما عن " الخاصة " ، وأن هذا الجزء يفترض أنه مكون من أفراد أميين لايعرفون القراءة والكتابة وفى استطاعتهم تطوير ثقافة جمالية خاصة بهم ، ويضيف أن الدارسين إذا ذهبوا لدراسة هؤلاء الناس فانهم سيجدون مواد كثيرة تناسب غرضهم ، ولكنهم سيجدون أيضا أن بعضا من إنتاجهم يجب أن يستبعد لأن مؤلفيه معروفون ، فى حين أن ذلك ليس صحيحا تماما ، فالمجتمعات المعاصرة لم تعد تعرف تلك الطبقة أو الجماعة المعزولة تماما عن بقية الشعب بحيث لاتؤثر فيه ولاتتأثر به ، بالمدرسة والراديو والجرائد تنقل إلى كل إنسان تقريبا فى أى مجتمع المعلومات والمعارف المختلفة .

إن المضى فى متابعة " لاكورسيير وسافارد " يوحى بأنهما لم يكونا مهتمين تماما بهذا المفهوم عن "الشعب" فهو ليس الأفراد ولا الجماعات أو المجتمعات ولكنه سمات أو آثار جمالية موجودة فى بعض الأفراد، ومن ثم تتبعا بعض الأغانى والحكايات القديمة التى اعتقدا أنها تحتوى على قيمة أدبية كبيرة .. وهذه الحكايات والأغانى يمكن أن توجد - كما يقولان - فى أي مكان ، وبين أي فئة من فئات المجتمع ، وبدلا من جمعها حيثما وجدت ، ودراستها ، ذهبا إلى الميدان تحت تأثير بعض أفكار الرومانسيين الألمان ، ونسبا كل المضامين للأفراد الذين أمدوهم ببعض آثار الأدب الشعبى . وهكذا قسما المجتمع إلى قسمين :

الأول : الشعب وهو على سبيل المثال الأفراد الذين يعرفون بعض الأغانى والحاكيات والأمثال وما إلى ذلك ، مما يحتمل أنهم يتذكرونه من الماضى البعيد .

الثانى : الخاصة وهم أصحاب الثقافة الرفيعة المتعلمة من الكتب والحقيقة أن معرفة - أو عدم معرفة - بعض الأغانى والحكايات ، لاتصلح أساسا معقولا أو مقوما صالحا لتمييز

---

١ - Henri Davinson : Le livre chansons , Neuchatel , 1995 pp . 39 - 40 .

مجموعة من الأفراد على أنهم شعب ، أو لبناء دراسة علمية ، فالاختلافات الملاحظة بين الأفراد والجماعات - من وجهة نظر علمى الاجتماع والانثروبولوجيا - تأتى فى الحقيقة من أنهم نتاج بناء اجتماعى يتضمن أشياء كثيرة ، ويتأثر بدرجة إيقاع التغير الثقافى الذى ينعكس على الأفراد والجماعات . ولاشك أن الدراسة التى تنتخب بشكل عشوائى عناصر معينة من ثقافة مجموعة واحدة ، قد تصلح - من وجهة نظرنا - كأساس لدراسة أدبية أو غير ذلك ، ولكنها لاتستطيع أن تدعى القدرة على شرح أو وصف " العبقرية الشعبية " Cenie Populaire لمجموعة أو مجتمع ، وهو ما يسعى إليه الكاتبان .

إن الفلاحين - مثلا - أكثر قدرة من غيرهم أن يحتفظوا لمدة أطول بالعادات والأغانى والحكايات وما إلى ذلك ، وأن يتذكروها أكثر من ساكنى المدن حيث تنشأ أشياء جديدة كل يوم ، يتم قبولها والتعامل معها بسرعة ، ولكننا يجب أن نتنبه إلى أن ما يحتفظ به الفلاحون، ليس ملكا لهم وحدهم تماما ، فهم يشتركون فيه مع الآخرين ، وعلى ذلك فقد نجد أغنية كانت شائعة فى مدينة كالقاهرة فى الثلاثينيات أو الأربعينيات وما تزال تتردد فى بعض القرى حتى يومنا هذا كأغنية " الحنة يا حنة يا قطر الندى " - مثلا - هذه الأغنية لا تشير إلى أنها من صنع الفلاحين الذين يغنونها حاليا ، ومن ثم فلا شىء يمكن أن يستنتج منها عن العبقرية الشعبية للجماعة التى تنتمى إليها المغنية أو المغنى ، إن غناء إحدى القرويات أو أحد الفلاحين لأغنية قديمة من المدينة ، أو غناء ساكن المدينة لآخر أغنية معاصرة تتردد فى الراديو والتلفزيون ، ليس دليلا على وجود اختلافات جوهرية أو فروق أساسية بين الأفراد ، فكل إنسان يعرف فلاحين أو قرويات يحفظون أحدث الأغانى التى تشيع فى المدينة، ويعرف أيضا بعض ساكنى المدن الذين يعرفون كثيرا من الأغانى المجهولة الأصل ، وعلى ذلك، فان الفرق يمكن أن يوجد بين الأغانى المختلفة نفسها ، وليس بين الناس الذين يغنونها . وقد يرد بعض المتأثرين بالأفكار الرومانسية أن الأغنية التى كانت شائعة فى الثلاثينيات أو الأربعينيات ليست فولكلورا ، وأنها ليست قديمة قدما كافيا . والسؤال الذى يطرح نفسه هنا إذن من هم المبدعون لهذه الأشكال المجهولة الأصل ، والجماعية .. لهذا الذى نطلق عليه " الفولكلور " ؟ هل أبدعها الشعب ؟ .. هل أبدعها غير المتعلمين الذين لم تزيفهم والمدينة مثلا؟ .

وإذا سلمنا مع الكتاب الرومانسيين بأن هذا " الفولكلور " هو تراث الأفراد الذين لم تدنسهم شوائب الكتابة أو التعليم العام .. وأن أشكال التعبير هل يمكن أن نستنتج أن الحال

كان كذلك دائما ؟ تلك التى كانت الطبقات الاجتماعية الدنيا طوال التاريخ تعبر بها عن نفسها، قد ظلت بعيدة عن الخاصة مجهولة منهم فى الوقت الذى كانت شائعة فيه ؟ . لقد أجاب لورد راجلان (١) وتشارلس لويس (٢) وألبرت دوزات (٣) على ذلك من قبل بالنفى ، وأكدوا أن هذه الأشكال ، يمكن أن يكون الخاصة قد اشتركوا فى إبداعها ، وتداولها فى الفترة التى أبدعت فيها ، والمؤكد أن هناك بعض الحق فيما ذكروه ، فلا شك أنه لكى يبدع فرد ما أى شكل من أشكال الفولكلور لابد أن يكون على قدر من الموهبة ، والعلم بهذا الشكل وأسلوب تكوينه وما إلى ذلك ، مما يجعله يختلف إلى حد ما عن غيره من الأفراد الآخرين فى مجتمعه .

وأيا ما كان الأمر ، فان موالا مثل موال ياسين وبهية أو موال أدهم الشرقاوى ، أو الموال الذى قيل بمناسبة حادثة دنشواى ، قد ألفه ريفى أو شخص ما ، ويمكن بتحليل الموال أن نفهم عقلية هذا الريفى وأسلوب تفكيره ، إذا وضعنا فى اعتبارنا سياقه التاريخى وبيئته الاجتماعية ، وإطاره الثقافى ، يمكن أن يعطينا مفتاحا لتفسير ما سماه " لاكوسيير وسافارد" " العبقرية الشعبية " للجماعة التى يعيش فيها ، وما سمياه أيضا " الأصالة الشعبية Authentigument Populaire ولكن ماذا يحدث لو أننا سمعنا أحد هذه المواويل يغنيها مجموعة من طلاب الجامعة فى إحدى رحلاتهم الجامعية ، أو يغنيها مغن مشهور فى المدينة.. هل نستنتج شيئا فيما يتصل بالعبقرية الشعبية لهذه المجموعة من طلاب الجامعة أو هذا المغنى ؟؟ بالطبع يمكننا أن نستنتج أشياء كثيرة عن انتقال النص الشعبى فى المجتمع ، وسبب وجوده فى هذه البيئة ومدى تعبيره عن مؤديه والمستمعين إليه ووظيفته فى هذه الحالة ... الخ، ولكن ليس هذا هو ما ينتظر لاكور سيير وسافارد أن نستنتجه .

إن مصطلح الشعب - على أية حال - يمكن أن يشير - كما انتهى إلى ذلك " آلان دندس " إلى مجموعة من الناس تشترك فى عامل واحد مشترك على الأقل . وليس من المهم فى هذه

١- Lord Raglan : The origin of Folk Culture , " Folklore " London 1974 .

٢- Charfes Lewis : The Part of Folk in Making of Folklore" Folklore " , London 1935.

٣- Albert Dauzat : Le Village et Le Paysan de France , Paris 1943 .

الحالة ما إذا كان هذا العامل الذى يربطها ، أو مهنة مشتركة أو دين واحد ، ولكن المهم أن يكون أفراد المجموعة مرتبطين مع بعضهم البعض بقدر من التقاليد والموروثات التى يعتبرونها خاصة بهم ، وتتيح لهم أن تكون لهم حياة شعبية مشتركة [١].

تذهب إحدى النظريات إلى أن المجموعة يجب أن تتضمن على الأقل شخصين ، ولكن الحقيقة أن معظم المجموعات تتكون من كثير من الأفراد ، وقد لايعرف عضو المجموعة كل الأعضاء الآخرين ، ولكن من المرجح أنه يعرف الجوهر المشترك للتراث الخاص بالجماعة ، والتقاليد التى تساعد هذه الجماعة على أن يكون عندها الإحساس بذاتية معينة خاصة بها ، ومن ثم فاذا كانت الجماعة تتألف من الصيادين أو الفلاحين أو عمال البناء . وإذا كانت الجماعة تتألف من النوبيين أو أهالى سيوة فان الفولكلورى سيدرس فى هذه الحالة فولكلور النوبيين أو السيويين ، ويمكن أن يشكل طلاب الجامعة - فى هذه الحالة - جماعة لها فولكلورها الخاص بها الذى يعبر عن الحياة الجامعية وعاداتها وتقاليدها ونظرة الطلاب إليها.

وعلى الرغم من موافقتنا " آلان دندس " فيما ذهب إليه ، فاننا ينبغى أن نشير هنا إلى أن تمييز الجماعات المختلفة ، سواء سميناها شعبًا أو جماعة شعبية ، لا يعنى أن هذه الجماعات تستقل تماما بنفسها عن غيرها من الجماعات التى تكون المجتمع الكبير بل إنها تشترك مع بعضها البعض فى عناصر كثيرة أثمرها التفاعل المستمر ، والتأثير والتأثر المتبادل بينها جميعا بحيث يبدو ذلك كله منصهرا فى ثقافة شعبية واحدة متجانسة .

والآن ما هو التعريف الذى نقترحه لتمييز الفولكلور ، بعد أن ناقشنا جوانبه المختلفة ؟!

إننى اقترح هذا التعريف ولست أزعم أنه جامع مانع ، ولكنه من وجهة نظرنا يمكن أن يكون مقبولا للنقاش ، وهذا فى حد ذاته كاف بالنسبة لى .

إن الفولكلور هو " الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الجمعية التى يعبر بها الشعب عن نفسه ، سواء استخدمت الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع أو الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة " .وإنى اعتقد أن هذا التعريف يمكن أن يضم كل الأشكال التى ذكرها الفولكلوريون باعتبارها مواد فولكلورية ينبغى دراستها ، ولعل قائمة المواد الفولكلورية

١- آلان دندس - المرجع السابق - ص٢ .

المفصلة إلى حد كبير . والتى ذكرها " آلان دندس " يمكن أن توضح قيمة هذا التعريف . " إن الفولكلور يتضمن الأساطير والحكايات الشعبية بأنواعها المتعددة ، والنكات والأمثال والألغاز والترانيم والرقى والتعاويذ واللعنات وأساليب التحية فى الاستقبال ، والتوديع ، والصيغ الساخرة ، والتلاعب بالألفاظ ، وأساليب القسم . كما يتضمن أيضا العادات الشعبية، والرقص الشعبى ، والدراما الشعبية ، وفن التمثيل الإيمائي : والفنون الشعبية والطب الشعبى والمعتقدات الشعبية المأثورة والتشبيهات الشعبية " طويل زى النخلة " والاستعارات والكنايات الشعبية " عاش حياته بالطول وبالعرض " وأسماء الأماكن والكنى والألقاب ، والشعر الشعبى ، والكتابات التى تكتب على شواهد القبور .... الخ .

وتتضمن القائمة أيضا الألعاب والإيماءات والرموز والدعابة ، وأصل الكلمات الشعبية ، وطرق إعداد الطعام وأشكال التطريز ، وأشغال الإبرة ، وأنماط البيوت والعمارة الشعبية ونداءات الباعة ، وهناك أشكال فرعية أخرى مثل : حيل تنشيط الذاكرة كاسم Roygb لكى نتذكر ألوان الطيف وهى الأحمر والبرتقالى والأصفر والأخضر والأزرق .. الخ و Swak وتعنى " ختم بقبلة Stamp With a Kiss ، والتعليقات التقليدية التى تقال عقب العطس أو التجشو ... الخ . كما أن هناك أيضا أشكال رئيسية كالاحتفالات الشعبية بالمناسبات المختلفة كالأعياد ومناسبات الميلاد والختان والزواج .. وغير ذلك .

وهذه القائمة تقدم نماذج - وليس كل - الأشكال الفولكلورية التى تعد قاسما مشتركا فى تعريفات الفولكلور عامة ، ولكنها كافية إلى حد كبير لتغطية الجوانب البارزة فى الفولكلور ، أو على الأقل تغطية نماذج لهذه الجوانب يمكن أن يقيس عليها الدارس بعد ذلك .

الباب الثانى

مشكلات الفولكلــور

الفصل الأول

تحديد الميدان

شغل الفولكلوريون والأنثروبولوجيون أنفسهم ، وما زالوا مشغولين إلى الآن بمحاولة إيجاد تحديد واضح للمادة الفولكلورية ، ومحاولةوضع خط فاصل بين المواد التي تعتمد على الكلمة المنطوقة والمواد التي تعتمد على الحركة والإيقاع وغيرهما . وبينما يميل الفولكلوريون - كما لاحظنا من قبل - إلى اعتبار الفولكلور مصطلحا شاملا جامعا لكل المواد الفنية والمعتقدات الشعبية ، يميل الأنثروبولوجيون إلى أن يقصروا مفهوم الفولكلور على المواد التي تعتمد على الكلمة ، وعلى ذلك فقد ظهرت عدة مصطلحات لتمييز هذه المواد لعل أقدمها جميعا " الأدب الشعبي " ثم ظهرت مصطلحات " الأدب الشفاهي " ، و " الفن القولي " و " الأدب غير المدون " و " الأدب الشائع " . ويعد الفولكلوريون الأدب الشعبي جزءا من الفولكلور بمعناه المتسع ، ولكن الأنثروبولوجيون يضعون المصطلحات السابقة كبديل للفولكلور ، ويعتبرون أن مهمة الفولكلوري هي دراسة الأدب الشفاهي الخاص بالجماعات الإنسانية ، دون بقية المواد التي تبدعها تلك الجماعات .

والحقيقة أن اصطلاح " الأدب الشفاهي " في الثقافة الغربية ، قد يبدو متناقصا ، ذلك لأن الأدب ، سواء كان شعرا أم نثراً ، يرتبط في الأذهان بالكتابة عادة ، ولكن الحقيقة كما أثبتها الأنثروبولوجيون أنه يوجد فعلا بين الشعوب البدائية غير المتعلمة أشكال عديدة للفنون الشفاهية كالأساطير والحكايات والأغاني والأمثال وغيرها من الأشكال التي يمكن أن نجد مقابلا لها في الآداب المدونة للمجتمعات المتحضرة .

لقد عرف العالم الحكايات الشعبية والأغاني الشعبية وما إلى ذلك قبل اختراع الكتابة بزمن بعيد ، وقد نتج عن تحيز بعض الدارسين في المجتمعات الأوروبية لمجتمعاتهم باعتبارهم أسمى المجتمعات وأكثرها رقيا في العالم أن نظروا إلى الأدب الشعبي على أنه أدب الشعوب المنحطة ، أو أدب الفئات الاجتماعية الدنيا في مجتمعاتها ، تلك الفئات التي لم تنل حظا من التعليم المنظم ، وتمارس مهنا لا يمارسها علية القوم أو النبلاء . كما أن بعض الأنثروبولوجيين قد قسموا شعوب العالم بناء على ملمح ثقافي واحد هو معرفة الكتابة،ومن ثم أطلقوا على الشعوب التي ليس لديها تراث مدون مصطلح الشعوب البدائية أو غير المتعلمة .

على أية حال فان ميدان دراستنا هو الأدب الشعبى وهو ما سوف نركز عليه وعلى ما يحيط به من ظواهر . فالأدب الشعبى – فى الحقيقة – جزء من اصطلاح الفولكلور الأكثر شمولا ، وهو يتضمن كل الأشكال المنطوقة وغير المنطوقة أيضا .

ويقصد بمصطلح الأدب الشعبى عادة ، الفولكلور الذى يعتمد على الكلمة فحسب ، وعلى ذلك ، فهو لايتضمن الألعاب الجماعية أو الرقصات الشعبية ولكنه ينسحب على كثير من الأشكال التى تستخدم الكلمة المنطوقة ، كالأقوال المأثورة ، واللعنات ، والتوريات الشعبية ، جنبا إلى جنب مع الأشكال التقليدية الأخرى كالحكايات والأمثال والألغاز .. الخ .

إن الدارسين لابد أن يضعوا فى اعتبارهم السمات الهامة التى تميز الأدب الشعبى ، قبل أن يفكروا فى طرق الدراسة لعدة أسباب ، لعل أهمها موضوع التأليف الذى يعد من المشكلات الرئيسية فى الدراسة .

إننى لن أحاول هنا أن أردد ما سبق أن كتبه كثير من علماء الفولكلور ودارسيه عن الأصول الأولى وما إلى ذلك ، ولكنى سأحاول أن أثير قضايا أخرى ترتبط بالتكنيك أو الأسلوب ، فمثلا يمكن أن نتساءل ما هى الخصوصيات الأسلوبية للأشكال الفولكلورية المختلفة ؟ ولنأخذ مثالا على ذلك بأن نتساءل عن الخصوصيات الأسلوبية للحكاية الشعبية ؟ إن كثيرا من الحكايات الشعبية التى جمعتها أو التى أتيح لى أن أسمعها لاتخرج فى بداياتها عن هذه الصيغة أو ما يشبهها " .. كان يا ما كان .. كان فيه .. " أو تبدأ بسؤال المستمعين أن يوحدوا الله وأن يصلوا على النبى (صلى الله عليه وسلم) .. " على ما توحدوا الله .. " كان فيه " أو " صلوا على النبى .. كمان زيدوا النبى صلاة .. كان فيه زمان .. أو " فى مرة " .. الخ ثم تبدأ الحكاية فى سرد ما تعرض له البطل الذى قد يكون إنسانًا عاديا بنجاحه فى الوصول إلى هدفه ، وحصوله على ما يريده . ومع تسليمنا بأن الكم الأكبر من الحكايات الشعبية المصرية تبدأ بهذه الصيغ عادة ، إلا أننا لانستطيع أن نعمم الحكم على الحكايات كلها لأسباب عديدة لعل أهمها وأخطرها أننا لانستطيع أن ندعى أننا قد جمعنا حكاياتنا الشعبية كلها أو جزءا منها يصلح لتعميم حكم تكوين نظرية شاملة ، وعلى ذلك فان هذه الصيغ قد لاتكون صالحة لبداية الحكايات .. وهنا نسأل – فى حدود ما بين أيدينا – فى أى الحكايات تظهر صيغة البدء بتوحيد الله والصلاة على نبيه وفى أيها لاتظهر مثلا ؟ ! هل يمكن أن نجد مثلا بداية مثل هذه البداية " وحدوا الله .. كان فيه مرة عفريت .. " أو " صلاو على النبى .. كان فيه مرة عفريت .. " ؟!! الحقيقة أن مثل هذه الصيغة لم تقابلنى

مطلقا .. والحقيقة أننا نذكر هذا المثل لكى نفتح به مجالا أمام دارسينا لا لكى ننتهى فيه إلى رأى محدد ، فالأمر يحتاج إلى دراسات قائمة بذاتها . ولكى يصبح الأمر أكثر وضوحا ، لننظر فى شكل شعبى آخر كاللغز مثلا ، ولعلنا نسأل أنفسنا السؤال السابق نفسه ، ما هى الخصوصيات الأسلوبية للغز ؟ . إن اللغز فى جوهره مقارنة شيء بشيء آخر مختلف تماما .. فالبيضة مثلا .. تصبح مسجدا فى لغز " جامعنا ما له باب والميه ماليه الأعتاب " و "الشمعة " تصبح فتاة فى هذا اللغز " الست من حسنها نزلت دموعها على خدها " والفرن يتحول إلى " جمل " فى هذا اللغز " جملنا بارك فى المبارك ، يأكل حشيش الدنيا وهو بارك " ويكاد يكون هذا الأسلوب مبدأ عاما ينطبق على الكم الأكبر من الألغاز ، فالأشياء المقارنة تنتمى إلى أنواع مختلفة تمام الاختلاف ، فلا علاقة على الإطلاق بين الشمعة ، والفتاة ، أو بين البيضة والمسجد ، أو بين الفرن والجمل .. أن الشيء يقارن بشخص أو حيوان أو شيء آخر ، وعلى الرغم من أن هذا التعميم ليس صحيحا دائما فهناك بعض الألغاز التى لا تنطبق عليها هذه الحقيقة ، فالبيضة فى لغز آخر يعبر عنها بأنها " شكلها زى اسمها " وتوصف بأنها " حاجة لو حطيت لها شوال ملح ما تتملحش " ، وفى لغز عن الساعة يقال " وزنها وهيه فاضية ، زى وزنها وهى مليانة " ، إلا أننا يمكننا القول أنه يصدق على الكم الأكبر من الألغاز ، ويحتاج الأمر إلى دراسة كيفية عقد هذه المقارنة أو تكوينها حتى يمكن دراسة بنية اللغز والأسلوب الذى يتبع فى تركيبه ، وطبيعة هذه المقارنة .

إن الملاحظ أن هذه المقارنة تتعلق دائما بالمظاهر الخارجية ، وأنها تتعامل مع الشكل الذى يتصف به الشيء أكثر مما تتعرض لوظيفته أو مضمونه مثلا ، ولكن ذلك لايمنع من وجود استثناءات ، وهو أمر متوقع ، إذ يمكن لنا أن نجد ألغازاً تتناول الشيء موضوع اللغة من ناحية وظيفته .. ولعل هذا يقودنا إلى النظرة مرة أخرى فى طبيعة التعريفات فى ضوء تحليل الجوانب المختلفة للنوع أو الظاهرة ، مما يمكن أن يضيء أمامنا الطريق ، ويتيح لنا الفرصة كى نتعرف بشكل أكثر دقة على الموضوعات التى ندرسها .

وإذا أخذنا مثالا آخر لكى نتبين مدى ما نحتاجه من دراسات لتوضيح هذه الجوانب فربما كان من المناسب أن ننظر فى الموال القصصى مثلا باعتباره أحد الأنواع الشعبية الغنائية التى تلقى قبولا كبيرا من الطبقات الشعبية ، وأن نتساءل معا عن تكنيك الموال القصصى ؟ إن الموال القصصى يحكى قصة بطبيعة الحال ، فاذا اقتربنا أكثر فاننا سنرى أن الكم الأكبر من المواويل القصصية يحكى القصة دونما تمايز بينهما ، بل يكاد يكون هنا أسلوب واحد متبع لايخرج عنه الموال فى حكاية القصة التى تسير وفقا لما يفضله وجدان الجماعة الشعبية ، وتنبى

على حدث رئيسى واحد فى الأغلب الأعم ، ويتحرك هذا الحدث عن طريق الحوار والوصف ، ولكن هذا الحوار لايقدم صراعا يطور القصة ، فهو لايزد عن كونه سردا عن أصل هذا الأسلوب أو كيفية انتشاره أو تاريخه ، وإنما أقصى ما نستطيعه هو أن نمعن النظر ، فى أشكاله التى بين أيدينا لكى نتمكن من التعرف على خصائصه الأسلوبية (١).

إن الأسئلة التى نثيرها فى هذا المقام عن تكنيك الفولكلور ، وخصائص الأنواع الفولكلورية ، قد تتكفل بالإجابة على جوانب كثيرة منها ، الملاحظات والمعلومات التى قدمها الجامعون ، والنتائج التى توصل إليها الدارسون ، ولكن لا أحد من هؤلاء أو أولئك قد حاول الإجابة عنها مباشرة ، وهو ما نحن فى حاجة ملحة إليه . إن الأدب الخاص - أو الأدب فى مفهوم الخاصة ، إذا شئنا للدقة فى التعبير - له مؤلف معروف عادة . أما فى الأدب الشعبى فانه نادرا ما يعرف المؤلف ، وربما لايمكن معرفته على الإطلاق ، وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الأدب الخاص على أى مستوى من المستويات ، إنما هو خلق فردى ، كما أننا نعرف الفرد الذى قام بعملية الخلق . يضاف إلى ذلك أن هذا الأدب ينتقل إلى القارىء عن طريق الكتابة على الشكل الذى خلقه به مؤلفه ، ومن النادر أن يحدث أى تغيير أو تحريف فى النص الأدبى ، وينسب أى خطأ يحدث فى النص إلى الأخطاء المطبعية عادة ، لا إلى تدخل خارجى من الناشر أو المصحح أو أى فرد آخر .

وعلى العكس من ذلك تماما فان الأدب الشعبى خلق جماعى أكثر منه خلقا فرديا ، وذلك على الرغم من أن الواقع يؤكد أن فردا معينا هو الذى قام بالتأليف ، وفقا لقواعد التأليف المقررة ، وتقاليده الثقافية المعروفة فى المجتمع الشعبى ، فاذا تبنى المجتمع الشعبى هذا الخلق الفردى ، سواء فى حياة صاحبه أو بعد موته ، فالذى لاشك فيه أن آخرين ممن يحفظونه ، وينقلونه عن طريق الرواية الشفاهية ، لن ينقلوه كما حفظوه أو كما ألفه المؤلف الأصلى تماما ، وهنا لنا أن نتساءل :

كيف ينتقل الفولكلور من إنسان إلى آخر أو من جيل إلى جيل تال ؟!

إن المعلومات المتاحة لنا فى الحقيقة لاتتيح لنا أن نجيب بقدر كبير من الثقة على هذا السؤال ، فنحن لانعلم الكثير عن العمليات التى يتم بواسطتها أو عن طريقها نقل الفولكلور ، ولكن هذه المعلومات يمكن الحصول عليها من الميدان نفسه ، ومن هنا ينبغى أن نعيد التأكيد

١- أنظر للمؤلف الفصل الخاص بالموال القصصى ص٢٨ أو ما بعدها فى " الأغانى الشعبية - دراسة ميدانية فى إقليم البرلس ، رسالة ماجستير لم تنشر ، قدمت إلى كلية الأداب جامعة القاهرة ١٩٦٦ .

مرة أخرى ، ومرات على أهمية العمل الميدانى والجامع فى الميدان ، وإذا كنا نرغب فى الإجابة على السؤال المطروح ، فاننا يجب أن نحاول معرفة ممن تعلم الراوى مادته ، وكيف ؟ وأين ؟ ومتى ؟ وما هى الظروف التى أحاطت بسماعه لها لأول مرة ، ثم ماذا حدث بعد ذلك ؟! هل استمع إليها مرة أخرى ، وكم عدد المرات التى استمع فيها إلى هذه المادة فى حالة معاودته سماعها ؟! وهل يقوم هو بأدائها لغيره ، أم يرددها لنفسه فحسب ؟! وما أسباب ذلك فى كلتا الحالتين ؟! هل يؤدى ما يعرفه كما سمعه تماما أم أنه يغير فيه ، ويحذف ، ويعدل ، ويضيف ؟! وإذا كان يؤدى ما يسمعه كما هو ؟ فما أسباب ذلك ؟! وإذا كان يحدث تغييرا أو إضافة فلماذا يفعل ذلك وفى أى المواقف ؟! وما هى الظروف التى يؤدى فيها ما يحفظ ؟! وهل يؤدى فى كل مرة بنفس الطريقة أم أنه يغير فى كل مرة يؤدى فيها ؟ ولماذا يفعل ذلك فى كلتا الحالتين؟! وهل لذلك أي ارتباط بطبيعة من يستمعون إليه أم أن الأمر خاضع لمزاجه هو، وظروفه الخاصة؟! وهل يعلم هو بدوره آخرين ما يعرفه من مواد ؟! وإذا لم يكن يفعل ذلك فلماذا ؟!

الذى لاشك فيه أن هناك طرقا عديدة ينتقل بها الفولكلور من فرد إلى آخر ومن جيل إلى جيل بعده ، والانتقال الشفاهى أحد هذه الطرق فالأفراد يرددون ما يحفظونه ، وما تعيه ذاكرتهم ، يعيدون ترديده حتى يصبح جزءا من عاداتهم المتبعة ، وتقاليدهم المقررة ، وخبراتهم الجمعية التى يمارسونها فى المناسبات المختلفة التى تمر بها الجماعة أو المجتمع . والانتقال عن طريق المصادر المدونة أو المطبوعة ينبغى أن يوضع أيضا فى الحسبان ، وخاصة فى المجتمعات الحديثة ، يمكن تسجيل النصوص الشعبية وتدوينها ، وإتاحتها للقادرين على القراءة الذين يمكنهم بعد ذلك أن يرددوها لغيرهم ، وأن يخضعوها لمتطلبات الموقف أو الظروف التى يروون فيها ، وإذا كانت هذه الطرق صالحة لانتقال الأشكال الأدبية - أى التى تعتمد على الكلمة - فكيف تنتقل الأشكال الأخرى التى لاتعتمد على الكلمة ، كالموسيقى والرقص وفنون التشكيل ؟!! إن محاكاة هذه الأشكال ، ومحاولة تقليدها هو الأسلوب المتبع عادة فى انتقالها، وبالإضافة إلى أننا يمكن أن ندخل عاملا آخر وهو عمليات التدريب على ممارسة هذه الأشكال ، وهى عمليات عفوية غير مقصودة فالجماعة لاتعلم أفرادها الرقص مثلا لكى يصبحوا راقصين محترفين ، ولكنها تعلمهم الرقص باعتباره سلوكا اجتماعيا يهىء للفرد أن يشارك غيره من أعضاء الجماعة ثقافتهم ، ويقربه منهم ، ويجعله قادرا على التكيف مع عادات الجماعة وتقاليدها ، فلا يشذ عنها ، لايقف منها موقف الرفض والاستنكار مما يؤثر على علاقته بغيره من أفراد الجماعة فينتهى به الأمر إلى الانعزال عن الجماعة أو الخروج عليها ، وكلا الأمرين أكثر سوءا من الأخر بالنسبة للفرد والجماعة على السواء .

والمشكلة فى الحقيقة ليست بالبساطة التى تبدو بها ، حتى فى نطاق الأدب بأشكاله المختلفة، فالحكاية والمثل واللغز والأغنية ، تخضع - لا شك فى ذلك - لقانون واحد ، ولكن ألا يؤثر الشكل الخاص لكل منها ، وطبيعته على عملية الانتقال ؟ ولنجعل السؤال أكثر وضوحا . هل تتشابه الحكاية والأغنية - على سبيل المثال - فى انتقالهما بين الأفراد والجماعات ؟ وما هى التغييرات التى تحدث أو تظهر أثناء الانتقال ؟ وما هى العناصر التى تبقى أو يحتفظ بها ، وما هى العناصر التى تسقط أثناء ذلك ، ولماذا تظل هذه العناصر باقية ، ولماذا تظل هذه العناصر باقية ، ولماذا تسقط الأخرى ؟ وكم من الوقت تبقى أو تثبت؟. أسئلة كثيرة كهذه تبدو بسيطة ، عندما ننظر إليها لأول وهلة ، ونتصور أنه يمكن الإجابة عنها فى سهولة ويسر ، ولكن الحقيقة غير ذلك . فليس بين أيدينا المادة التى تتيح لنا أن نجيب على هذه الأسئلة ، كما أنه ليس بين أيدينا الدراسات المعينة على ارتياد هذا المجال . وعلى سبيل المثال، نحن نحتاج إلى دراسات مستفيضة فى مجال النظريات السيكولوجية العامة عن التذكر والنسيان ، وقد يرد على ذلك بأن هذا الجهد قد بذل ، وأنه وصل إلى المرحلة التى يمكن فيها الاطمئنان إلى النتائج التى توصل إليها الباحثون فى هذا المجال ؟ ولكن يبقى أن نختبر هذه النتائج - أيا ما كان - بتطبيقها على الفولكلور .. وهذا ما لم يحدث إلى الآن بالشكل المطلوب ، وفى حدود ما أعرفه .

إن واقع العمل الميدانى فى جمع المأثورات الشعبية ينبئنا أن الرواة تختلف قدراتهم على الرواية وطاقاتهم على الحفظ والتذكر ، ومن ثم فان النص يتعرض باستمرار للتغيير أثناء انتقاله فى المجتمع . ولكن حجم هذا التغيير وأهميته تختلف باختلاف العناصر التى يصيبها التغيير فالتغيير فى مكان الأحداث وزمانها أو فى الشخصيات يعد تغييرا بسيطا غير ذى أهمية كبيرة ولكن التغيير فى حبكة الأحداث وتسلسلها أو فى وضع نهاية مختلفة يعد أمرا هاما جديرا بالانتباه ، وهو ما يحدث عادة أثناء انتقال الحكاية - مثلا - من راو إلى آخر ، وانتشارها فى المجتمع الواحد ، أو من مجتمع إلى مجتمع مختلف ، إذ تؤثر بيئة الراوى وإطاره الثقافى وجنسه ... الخ فى صياغته للحكاية التى يرويها ، ولعل التجربة التى أجريتها مع طلابى فى قسم اللغة العربية أثناء مناقشة هذه الجزئية ، تصلح أن تكون شاهدا واقعيا على هذا الأمر ، إذ إن النتائج التى أسفرت عنها التجربة فى غاية الأهمية من وجهة نظرى ، فقد حدث أن حكيت إحدى الحكايات الشعبية المصرية لهؤلاء الطلاب ، وهم خليط من عديد من الدول العربية والأفريقية بالإضافة إلى الطلاب المصريين وطلبت منهم أن يأتونى بها - فى الأسبوع التالى - مكتوبة باللغة نفسها التى حكيتها بها . ؟

واستجاب الطلاب جميعا لما كلفتهم بـه ، وبدأت فى قراءة ما كتبوه وتحليله ولفت نظرى أن طالبا أفريقيا اختلف عن بقية الطلاب فى إحدى الجزئيات ، وهى خاصة بتنكر بطل الحكاية " كدرويش " فقد ذكر الطالب أن البطل تنكر فى زى الرعاة " ولما أوضحت للطلاب أنى لم أقل أن البطل قد تنكر فى زى الرعاة وإنما تحكى الحكاية " أنه عمل نفسه درويش " قال الطالب أنه لايعرف ماذا تعنى كلمة " درويش " ولايوجد فى مجتمعه هؤلاء " الدراويش " ولكن الذى يعرفه من واقع ثقافته أن بطل الحكاية إذا أراد أن يتنكر فانه يتخفى فى " زى الرعاة " .

وهكذا يبدو واضحا أن هناك عوامل عديدة تشترك فى التأثير على النص المروى أثناء انتقاله بين المجتمعات والأفراد ، وقد يكون للظروف الشخصية للراوى تأثيرها الكبير أيضا على نوع الحكايات التى يرويها، وطريقة عرضها وتركيزه على بعض المواقف والأحداث دون غيرها .

ويواجه الباحث فى تحليله الأدب الشعبى مشاكل لاحصر لها ؛ ذلك أن تحليله أيا كانت درجة دقته وعلميته ، لايمكن أن يكتمل مطلقا بسبب طبيعة المادة التى يتعامل معها .

فمن الذى ينقل الفولكلور أو يردده أو يحكيه .. الخ ؟ لقد أصبح من المستقر فى كثير من الأذهان كأمر مسلم به أن الأميين هم الذين ينقلونه ويرددونه . وإذا كان الفولكلور - على هذا النحو - يتعارض مع الكتابة أو الكتب ، فانه من الطبيعى - والأمر كذلك - أن نقدر أن هؤلاء الذين لايستطيعون القراءة ، سوف يكونون - بشكل رئيسى - المهتمين بالفولكلور ، والمحافظين عليه ، القادرين على ترديده وحكايته ولكن الجدير بالألتفات أن ترديد الفولكلور موجود دائما بين الناس جميعا ، ويرتبط بمناسبات عديدة لاحصر لها ، وهكذا نحتاج إلى اعادة النظر فى هذه الجزئية . إن بعض الدارسين يعتقدون أن البدائيين بما يتصفون به من نفور من الاستدلال العقلى أو ما يسميه المناطقة بالعمليات المنطقية للتفكير ، يختلفون عنا أشد الاختلاف [١]، وأنهم لذلك أكثر الناس قدرة على حفظ الفولكلور ونقله ، ومن ثم فقد اعتبروا الفولكلور منتميا إلى مرحلة ما قبل المنطق حيث يمكن للإنسان أن يرى أوجه شبه بين رجل وشجرة مثلا ، وأن يقدم أدلة على وجوه الشبه التى يراها من وجهة نظره ولكن الحقيقة أن ذلك ليس دليلا على مرحلة بدائية فى الفكر الإنسانى ، فنحن نستخدم الآن القياس التمثيلى مثلا كأحد السبل التى نستعين بها على الاستدلال والاستنتاج وتوضيح الفكرة ، ولعل الفرق ليس كبيرا بين ذلك البدائى الذى كان يسوى بين الرجل والشجرة ، وبين رجل الدولة الحديث الذى

١- أنظر بالتفصيل كتاب العقلية البدائية لمؤلفه ليفى برول - ترجمة د. محمد القصاص ، ونشر فى مجموعة الألف كتاب - مكتبة مصر (بدون تاريخ) .

يقول " إن آسيا تريد .. أو أن أفريقيا .. الخ " فالذى لاشك فيه أنه لا آسيا ولا أفريقيا ولا الشجرة لها أية مقومات إنسانية بحيث يمكنها أن تريد أو أن ترى .. وليس ببعيد عن أذهاننا تلك اللوحة التى رسمها شاعر عربى فى جزء من قصيدته ، يتغزل فيه فى شجرة والحقيقة التى يمكن لنا أن ندركها جميعها أنه لم يكن يتغزل فى الشجرة ، وإنما خلع صفات الحبيبة التى حرم من لقائها على هذه الشجرة [1] ولايستطيع أحد - مهما تكن درجة معرفته بالشعر العربى -

---

١- القصيدة لحميد بن ثور الهلالى ومطلعها :

تأت أم عمرو فالفؤاد مشوق　　يحن إليها والها ويتوق

والجزء المشار إليه من القصيدة هو هذا الجزء الأخير :

سقى السرحة المحلال والأبطح الذى　　به الثرى غيث مدجن وبروق
بأبطح ، راب كل عام يمده　　على الحول عراض الغمام دفوق
فما ذهبت عرضا ، ولافوق طولها　　من السرح إلا عشة وسحوق
تنوط فيها دخل الصيف بالضحى　　ذرا هدبات فرعهن وريق
فلا النبت حتى طال أفنانها العلا　　وفى الماء أصل ثابت وعروق
فيا طيب رياها ويا برد ظلها　　إذا حان من حامى النهار ودوق
وهل أنا إن عللت نفسى بسرحة　　من السرح مسدود على طريق
حمى ظلها شكس الخليقة ، خائف　　عليها غرام الطائفين شفيق
فلا الظل منها بالضحى تستطيعه　　ولا الفيء منها بالعشى تذوق
وما وجد مشتاق أصيب فؤاده　　أخى شهوات بالعناق نسيق
بأكثر من وجدى على ظل سرحة　　من السرح إذ أضحى ، على رفيق
أبى اللـه إلا أن سرحة مالك　　على كل أفنان ! ! !

السرحة : الشجرة العظيمة ذات الظل ، المحلال : التى يكثر حلول الناس بها ، الأبطح : الوادى فيه الحصى الدقيق ، الثرى : شجرة ، المدجن : المظلم ، الرابى : الزائد ، العراض : السحاب الكثير البرق ، العشة : القليلة الأغصان والورق ، السحوق : المفرطة الطول ، تنوط : تعلق ، الدخل ، صغار الطيور (كنى بذلك عن نفسه) ، الهدبات : جمع هدب وهو كل ورق ليس له عرض ، الأفنان : الأغصان المستقيمة ، الريا: الرائحة الطيبة ، والودوق : اشتداد الحرارة ، الشكس : الصعب الخلق النسيق : الذى تكاثفت عليه الأحزان ، العضاه : نوع من الشجر ، تروق : تفوق فى الحسن والبهاء .

أن يزعم أن هذا الشعر ينتمى إلى مرحلة بدائية أو شبه بدائية . وهكذا يصبح علينا أن نعدل من وجهة النظر التى ربطت بين الأميين والبدائيين وبين خلق الفولكلور ونقله ، وأن نؤكد أن هذا الأمر لاعلاقة له مطلقا بدرجة التعليم أو التحضر ، ذلك أن هناك عوامل واعتبارات أخرى أكثر أهمية تتحكم فى الفولكلور إنشاء وانتشاراً ، فالفولكلور يردده الناس جميعا حينما تدعو الجماعة إلى ذلك ، وينقله كل إنسان طالما كان على معرفة ببعض منه ، ولم يثبت إلى الآن أن هناك كائنا بشريا ، لايعرف حكاية أو أغنية شعبية ، أو مثلا شعبيا . إن الأدب الشعبى يعيش معتمدا على الرواية الشفهية فى مواجهة الأدب الخاص المدون ، وطالما استمر على هذا الحال فانه لابد من إعادة التسجيل والتحليل وهكذا ، إذ تمدنا الطريقة التى تبدو بها أشكال الأدب الشعبى ، وخاصة الحكاية والأغنية ، فى كل مرة تروى فيها ، بالمعالم أو المفاتيح التى توضح لنا اتجاهات الثقافة العامة ، كما أنها إذا لم يصبها تغيير جوهرى ، فان هذا يمكن أن يوقفنا على بعض الحقائق الهامة عن التراث ومقاومة التجدد فى الثقافة التى ينتمى إليها هذا التراث .

والذى لاشك فيه أن الموقف هنا يختلف تماما عن موقف الأدب الخاص أو المدون ، إذ ربما يتم تحليل رواية لنجيب محفوظ أو مسرحية لتوفيق الحكيم آلاف المرات ، ولكن يظل النص الذى يخضع للتحليل فى كل مرة ثابتا ، لايصيبه أدنى تغيير ، وهكذا تختلف طبيعة كل من الأدبين تماما ، فنصوص الأدب الخاص ذات طبيعة ثابتة ، أما نصوص ومن ثم فان رواية واحدة للنص الشعبى لايمكن لنا أن نعدها سوى مجرد حلقه من حلقات سلسلة طويلة لاتتشابه حلقاتها تشابها تاما أو كاملا .

وعلى هذا الأساس فاننا عندما نتحدث عن " رواية النص الشعبى " إنما نضع فى اعتبارنا الطبيعة الخاصة للأدب الشعبى ، إذ إن الحقيقة أننا نحصل فى العادة على " رواية " واحدة ، فى حين يمكن أن نجد عدة أشخاص من ثقافة واحدة أو من أسرة واحدة ، يحكون – أو يروون – حكاية معروفة لهم بأكثر من طريقة ، وبصورة مختلفة تماما ، وقد يحدث أن يغير الراوى نفسه فى طريقة الرواية أو ترتيب أحداث الحكاية ، عندما يكرر أداء الحكاية نفسها ومن ثم فقد تزايد اهتمام الفولكلوريين فى السنين الأخيرة بدراسة " الأداء " وخاصة طريقة رواية الحكاية وغناء الأغنية ، بعد أن ظل كثير من الجامعين – رغم تنبههم لأهمية الرواة وطريقة أدائهم – يقدمون المواد التى جمعوها غفلا من المصادر الإنسانية التى استقوا منها أغانيهم وحكاياته ،

ولهذا فان على الفولكلورى - أن يجمع أكثر من رواية لأى نص يجمعه وأن يتنبه إلى أسلوب " الأداء " الذى يكشف عن موقف الراوى تجاه مادته ، وعلاقته بها وبالجمهور بالإضافة إلى موقف الجمهور نفسه من المادة والراوى أو المغنى .

إن دارسى الأدب الشعبى المتمرسين يدركون تماما أهمية جمع النصوص المختلفة وتحليلها ، ولكن بعض الدارسين لايدركون هذه الحقيقة وخاصة الذين تأثروا بدراسة الأدب الخاص أو المدون ، إذ إنهم يكتفون فى العادة بتسجيل رواية واحدة للنص الشعبى ، ويحدث فى بعض الأحيان أن يبدأ أحد الرواة فى رواية نص حصل عليه الدارس أو جمعه من راو آخر وعندئذ قد يخطىء الدارس التوفيق عندما يرفض تسجيل هذا النص أو غيره مما سجله من قبل ، ذلك أن ثراء الدراسة وما يمكن أن تسفر عنه من نتائج إنما يعتمد بالدرجة الأولى على المجموعات الكبيرة من النصوص المتنوعة والمتشابهة ، كما أنه من الخطأ أن نعد إحدى روايات النص الشعبى هى الرواية الصحيحة دون غيرها ، ومن ثم نعتمد عليها كأساس للتحليل وكأنها نسخة موثوق بها أو نموذج لايتغير من الأدب الخاص . وخلاصة القول أن نصوص الأدب الشعبى بأنواعه المختلفة حية مرنة ، تتقبل الإضافة والحذف والتعديل دائما ، بينما تعيش الأنواع الأدبية الخاصة على حالتها التى أبدعها بها مؤلفوها دونما أدنى تعديل وإلا فقدت صلتها بمؤلفيها وأصبحت شيئا آخر .

ويؤثر جمهور كل من الأدبين بشكل أو بآخر ، فى طبيعة كل منهما ففى الوقت الذى يمكن للكاتب أو للشاعر أن يعيش بعيدا عن الناس منعزلا فى مكان خاص لايشاركه فيه أحد أثناء إبداعه لايمكن لراوى الحكايات الشعبية أو مغنى المواويل أن ينعزلوا عن مستمعيهم بأى حال من الأحوال ، فلابد من أن يكونوا على صلة مباشرة وثيقة بهم ، ولابد لهم من أن يضعوا جمهورهم فى حسبانهم ، وبينما لايحتاج الشاعر أو الكاتب إلى مواجهة المستمعين أو القراء، لابد للراوى أو المغنى أن يواجه مستمعيه ، ويمكن لنا أن نستخدم هذه الصورة المجازية الحديثة لتوضيح هذه العلاقة بشكل أكبر .. إن الكاتب أو الشاعر يشبهان جهاز الإرسال وفى هذه الحالة يصبح جمهور القراء جهاز الاستقبال ، ولاشك أنه توجد صلة مباشرة بين المرسل والمستقبل ، وخاصة أنه لايوجد ما يمكن أن نسميه رد فعل مؤثر مباشر من جانب الجمهور ، فان الإرسال - أى القصيدة أو الرواية - هنا يعد مكتملا ومنتهيا قبل أن يصل إلى المستقبل وهو الجمهور أو القراء ، وهو ما تجد عكسه تماما فى الأدب الشعبى الذى تظهر ردود

فعله مباشرة أثناء عملية الإرسال أي أثناء الأداء . ومن هنا فان الصورة النهائية التي يبدو بها هي حصيلة التفاعل المستمر بين المرسل (الراوى أو المغنى) وبين المستقبل (جمهور المستمعين) وتأثير المستقبلين على المرسلين مما يمكن أن نجد له صورا عديدة فى المجتمعات الشعبية ، فقد تتخذ هذه التأثيرات صورة استحسان أو استهجان لما يحكى أو يغنى ، أو تأخذ شكل تعليقات للتشجيع أو تغيير مسار الحكاية أو شكل ارشادات تتبع من واقع الظروف التى تستمع فيها الجماعة الشعبية إلى ما يروى . وتؤثر الجماعة من حيث الجنس أو السن ، أو الثقافة فى تنوع أساليب رواية النص ومضمونه . وإذا أخذنا النكتة كمثال ، فمما لاشك فيه أن روايتها تتنوع فى مضمونها وطريقة أدائها تبعا لنوع من يستمعون إليها ، هل هم من الرجال ؟ أو من النساء ؟ أو من الاثنين معا ؟ كما تعتمد أيضا على جنس الراوى نفسه ، وهل هو رجل أم امرأة ؟ وعلى علاقة الراوى بمستمعيه أيضا . فربما يستطيع رجل أن يحكى نكتة لجمع من الرجال ، وكذلك تستطيع امرأة أن تحكى النكتة نفسها لمجموعة من النساء ، ولكن لايمكن أن يحكى الراوى النكتة لمجموعة مختلطة من الجنسين أو لمجموعة مخالفة لجنسه. وإذا نظرنا إلى نوع آخر من الأنواع الشعبية كالموال مثلا ، فسوف نجد أن الرجال هم الذين يروونه غالبا ، ولكن الذين يستمعون إليه يمكن أن يكونوا من الرجال أو النساء ، أو منهما معا ، ذلك أن الموال يتحدث عادة عن قيم عامة أو مشاعر عامة يمكن أن يلتقى عليها الرجال والنساء . ولعل الأمثلة التالية توضح لنا ذلك :

١- ياللى غويت النسب روح للبنت دار أبوها ..

٢- ميهمش المهر ما دام البنت درا بوها ..

٣- ع الملح هاتعيش ولا تدريش دار أبوها ..

٤ - ولاترضى بالعار ، ولو بالنار ضربوها ..

فالموال يمكن للرجال أن يسمعوه لأنه يتحدث عن قيمة عامة يحتفى بها الرجال ، كما أن النساء يمكن أن يستمعوا إليه أيضا لأن يحمل قيمة تربوية تؤكد سلوك الزوجة الأصيلة فى حفاظها على بيتها وزوجها . وكذلك يفعل الموال التالى أيضا فى تأكيده لقيمة أخرى يحتفى بها المجتمع الشعبى عامة .

٥ - ياواخد القرد أوعى القرد يخدعك ماله ..

٦- تحتار فى طبعه وتتعذب من أفعاله .

٧- حبل الوداد أن وصلته يقطع أحباله .

٨- تقضى عمرك حليف الفكر والأحزان ..

٩- ويروح المال ويبقى القرد على حاله ..

أما أغانى الأفراح التى تغنيها النساء ، فانها عادة تناسب مجتمع النساء ولايغنيها إلا النساء والفتيات عادة ، وإن كان من الممكن أن يستمع الرجال إلى هذه الأغانى ، دون أن يشاركوا فى أدائها ، والأغنية التالية مثال لهذا النوع من الأغانى :

* المغنية :

ع الزراعية يارب أقابل حبيبى ..

ع الزراعية أنا شفت بختى ونصيبى ..

- المرددات :

ع الزراعية يارب أقابل حبيبى ..

ع الزراعية أنا شفت بختى ونصيبى ..

* ع الزراعية .. ساعة الصبحية ..

اللى بيفطروا .. واللى بيتمخطروا ..

وأنا واقفة أقابل حبيبى ..

- ع الزراعية يارب أقابل حبيبى ..

ع الزراعية أنا شفت بختى ونصيبى ..

* على الزراعية وأنا قاعدة باغسل غسيلى

الهوا وقعنى .. فايت على ابن عمى .. قلت له طلعنى

ساق الكهانة .. وقال لى .. صباعى بيوجعنى ..

على الزراعية .. يارب أقابل حبيبى..

- ع الزراعية يارب أقابل حبيبى ..

ع الزراعية أنا شفت بختى ونصيبى ..

* ع الزراعية وأنا قاعدة باغسل غسيلى

الهوا وقعنى .. فايت على حبيبى .. قلت له طلعنى .

مد أيده وطلعنى .. ع الزراعية يارب أقابل حبيبى .

- ع الزراعية يارب أقابل حبيبى ..

ع الزراعية أنا شفت بختى ونصيبى ..

فاذا انتقلنا إلى الأدب الخاص ، فلا يمكن لأحد أن يزعم أن هذه الاعتبارات التى تتعلق بالراوى والجمهور لها هذه الأهمية التى نراها عند دراستنا للأدب الشعبى .

وعلى الرغم من أهمية وضع الجماعة الشعبية فى الاعتبار عند جمع النصوص الشعبية وتحليلها إلا أن كثيرا من الجامعين والدارسين لم يتنبهوا إلى هذه الحقيقة الهامة أثناء عملهم ، فالنص فى الحقيقة فى غاية الأهمية ولكنه بدون السياق الذى يؤدى فيه يصبح فاقدا للحياة ، وإننا نعرف جميعا مقدار اهتمام الجماعة الشعبية بالنص ، والرغبة فى سماعه ، ولكنه لايبرز فى صورته التى يجب أن يكون عليها أى صورته الحقيقية إلا عن طريق الأسلوب الذى يؤدى به .

وقد وقعت أنا نفسى فى هذا الخطأ فى بداية دراستى ، وإن كنت قد تنبهت فى بعض الأحيان إلى دور الجمهور ، ولكن ذلك كان يحدث بشكل عفوى ، دون أن يشكل منهجا مطردا فى العمل ، يعتمد على الرصد الواعى لهذه العلاقة ومدى تأثيرها على النص والراوى والجمهور فى آن واحد ، وهو ما حاولت أن أتنبه إليه بعد ذلك ولعلنا هنا نتساءل متى بدأت الحكايات الشعبية مثلا ب " وحدوا الله " ومتى تبدأ ب " كان ياما كان " ومتى تستخدم صيغة كان فيه مرة .. الخ متى يبدأ الموال القصصى وفقا لما بين أيدينا بمثل هذه البداية :

يا أهل الأدب والمزايا والفنون يجراه -

ها أقول لكم دور على اللى صار يجراه

الفن كيف بحر لأرباب العلوم تجراه

أنا رسمت الرواية بالتمام حسان

رسمتها وقلتها بأفصح لسان حسان

وخلى بالكم معايا من الكلام حسان

لكل إنسان أمسك كتاب العلوم وجراه

ومتى يبدأ بحكاية القصة مباشرة كما فى هذا الموال وهو موال " شفيقة ومتولى " فى إحدى رواياته :

باللى قريت الجرايد شوف فعال جرجا

واسمع لحادثة صبية من نساء جرجا

الوعد جالها غصب عنها فى جرجا

فاتت بلدها وراحت توفى ما عليها

الأم هانت وأبوها نسيته خالص

كانت صبية وكان ليها ما عليها

اتسلطن ابليس شرك عقلها خالص

جاب الحرام الملعون حلاوة فى عينها

الختشا راح وانكشف خالص

وبان جمالها ظهر على الجسم وعليها

وبان جمالها وعينيها فتحت خالص

الخ الموال

ومتى يبدأ الموال بمثل هذه المقدمة التى تكاد تكون مكتفية بنفسها والتى انفصلت عن بقية الموال القصصى الذى يبدأ بها موال " الطير " لتصبح موالا قائما بذاته ، وما هى الأسباب :

يا تاجر الود هوه الود شجرة فل

وألا سواقى الوداد نزحت وما عها قل

أيام بتشرب عسل وأيام بتشرب خل

وأيام بتلبس حرير وأيام بنشرب فل

وأيام بتنام على الفراش وأيام بتنام ع التل
وأيام بتيجى على ولاد الأصول تنذل
سألت شيخ عالم فى العلوم صندل
سند الكتاب عن يمينه والتفت قال لى
من عاشر النذل بعد الغندره ينذل ..

لاشك أن هناك إجابة ما عن مثل هذه لأسئلة ، فاذا انتقلنا إلى الحكاية الشعبية مرة أخرى وتساءلنا متى تستخدم الحكاية الشعبية الأسلوب الخاص بالمغامرة الثلاثية ، أو ثلاثية الأشياء بوجه عام ؟ فاننا نعتقد أنه قد لا توجد إجابة محددة عن مثل هذا السؤال فى ظروف الدراسة المتاحة لنا الآن .

وقد يعن لنا أن نسأل أيضا أين يوجد هذا النوع أو ذاك ؟ فالمواويل القصصية لا تغنى فى كل مكان مثلا ، وكذلك الحكايات ، وقد نسأل أنفسنا وغيرنا كذلك من أين تأتى القصة ؟ أو من أين يأتى هذا الأسلوب المتميز فى الحكاية أو الغناء ؟ لماذا تتبنى الجماعة هذه الحكاية أو الأغنية وترددها ، وتتجاهل أو تسقط هذه الحكاية أو الأغنية من ذاكرتها ، وأى غرض تخدم؟؟ .

إن هذه الأسئلة - وغيرها كثير - تحتاج أن نفكر فيها مليا ، وأن ننعم النظر فيها ، تطويرا لدراستنا ، ودفعا لها ، وحرصا على أن يحقق الهدف المرجو منها .

إن الراوى - على أية حال - نظرا لطبيعة الدور الذى يقوم به ، يمكن أن نعده مؤلفا ومؤديا فى الوقت نفسه ، ولكن الحدود الفاصلة بين كونه مؤلفا وبين كونه مؤديا لايمكن أن تكون واضحة على الإطلاق : إنه يقوم بالدورين معا على اختلاف فى درجة إبداعه فى كل منهما ، إذ يكاد يكون من المسلم به ، أن إبداعه الحقيقى إنما يتركز فى كونه مؤديا أكثر منه مؤلفا أو مبدعا . ولعل هذا الجانب هو الذى يحتاج منه إلى مهارة أكبر يستغل فيها امكانياته الصوتية وقدرته على الإلقاء وتشكيل ملامحه ، واستخدام الحركات والإشارات كوسائل معينة ومصاحبة للرواية ، إذ يتوقع الجمهور منه أن يتحدث بالطريقة المتعارف عليها بالنسبة للشخصية التى يحكى عنها ، وأن يطوع لغته لتستطيع التعبير عن المواقف المختلفة ، والشخصيات التى تحفل بها حكايته سواء كانت إنسانية أو غير إنسانية . ولا يختلف الأمر

فى الحكاية عنه فى الأنواع الشعبية الأخرى ، كالأغنية الشعبية أو المواويل سواء كانت قصصية أو غير قصصية ، فالذى لا شك فيه أن عنصر الأداء له أهميته الكبيرة فى إحداث التأثير المرجو فى نفوس المستمعين ، ذلك لأن الغالبية العظمى من جمهور المستمعين فى المجتمعات الشعبية الذين يستمعون إلى النص المروى أو المغنى ، يعرفون مسبقا فى الأغلب الأعم ، هذا النص ، فقد روى - أو غنى - أمامهم مرات عديدة من قبل ، إلا أن جزءا كبيرا من متعتهم يصبح هو إعادة اكتشاف هذا المألوف الذى يعرفونه من قبل ، وكلما كان الراوى قادرا على أن يقدم لهم ما ألفوه بأسلوب جديد متميز ومؤثر كلما كان احترامهم له وانفعالهم بما يرويه - رغم معرفتهم بمضمونه - أكبر وأكثر وضوحا .

وهكذا نستطيع القول أن الأدب الخاص عمل مُؤَلَّف فى عزلة عن جمهور المتذوقين ، بعيدا عنهم ، وإن كان ذلك لا يعنى أن الكاتب يتنكر لقراءه تماما ، أو أنهم غير ماثلين فى ذهنه ، ولكنه ما نعنيه هو أن جمهور القراء لا يتدخل فى صياغة الصورة النهائية التى يبدو بها العمل الأدبى ، وأن صلته بهذا العمل صلة غير مباشرة ، وأنه يندر أن يقرأ الإنسان العادى العمل الأدبى أكثر من مرة طوال حياته ، فى حين أنه فى الأدب الشعبى يُؤَلَّف النص ويعاد تأليفه مرات عديدة فى حضور الجمهور الذى يستمتع به فى كل مرة ، رغم أنه قد يكون على معرفة دقيقة به ولكنه يظل شغوفا بالاستماع إليه طوال حياته ، كلما أتيحت له فرصة سماعه خاصة إذا ارتبط براو مجيد مبدع .

وهناك فرق كبير أيضا بين الأدب الخاص الذى يعتمد على التدوين أساسا وبين لأدب الشعبى من ناحية الامكانيات التى تتيحها الوسيلة التى يعتمد كل منهما عليها فى الانتقال بين الناس ، فالكلمة المكتوبة لا تستطيع أن تفى مهما حاول الإنسان أن يجعلها قريبة من الكلمة المنطوقة ، بخصائص الصوت البشرى ، والاختلاف بين الناس فى طريقة النطق وسلامته وما إلى ذلك . كما أن هناك أيضا طبيعة اللغة المنطوقة ، واللغة المدونة ، إذ يشيع فى اللغة المنطوقة استخدام التشبيهات الشعبية والكليشهات العامية « القوالب » كثيرا أثناء الحديث مثل أن يوصف أنسان بأنه « زى النخلة » أى أنه (طويل) أو « زى الحمار » أى أنه (غبى) أو « زى القشطة » بمعنى أنها (فتاة جميلة) ، كما يشيع استخدام الكنايات الشعبية مثل « حط ديله فى أسنانه » كناية عن (إسراعه فى الجرى) أو « ما كدبش خبر » أى أنه بمجرد سماعه بالأمر ، لم يناقشه ، وإنما أسرع بتلبيته ، وبالطبع فان كلا من هذه الكنايات يتحدد معناها وفقا للسياق الذى توضع فيه .

فهذه التعبيرات مقبولة فى الحدث المروى أو الكلام المنطوق ، ولكن من الصعب أن تكون مقبولة فى هذا الكلام المكتوب ، ذلك أنه من الصعب أن نجد مجتمعا يكتب كما يتكلم بالفعل . وتبدو هذه المشكلة أكثر وضوحا عندما يرتبط لأمر بخصائص الكلام المنطوق أو أسلوب الحكى ، فمن المألوف أثناء كلامنا أن نقول مثلا « واخد بالك » أو « وبعدين يا سيدى حصل كذا وكذا » أو « فُتَّك فى الكلام » أو « شوف ياسيدى وما سيدك إلا أنا » .. الخ وهى عبارات أو كلمات تبدو مألوفة ، ولا تستثير انتباها كبيرا ، ذلك أن الأذن قد تعودت عليها ، ولكنها تبدو نابية غير مألوفة وغير طبيعية بالنسبة للعين أثناء لقراءة . لعل هذه الحقيقة هى لتى دفعت الكثيرين من أصحاب مجموعات الحكيات الشعبية أن يتدخلوا فى نسيج الحكايات عندما بعثوا بها إلى المطابع لكى تتناسق مع قوانين لأدب الخاص أو المدون ، ومن ثم حذفوا منها كل ما له صلة بطبيعة الكلام المنطوق المحكى ، ومن هنا فان الحكايات المطبوعة وفقا لهذه القواعد تفقد صلتها إلى حد كبير بالأصل الشعبى . ولكن لابد لنا من أن نشير أيضا إلى أن قصور الطريقة الهجائية التى نستخدمها قد أدى إلى أن معظم الأساليب الشفاهية تفقد خصوبتها وخصوصيتها وتأثيرها عندما تتحول إلى كلام مكتوب ، لأنها تفقد الحياة بتنوعها وجدتها وعندما تفقدُ صلتها بالإنسان . هذا بالإضافة إلى أن الإشارات والإيماءات التى تصاحب الكلام ، والتى لا تقل عن الكلام أهمية ، لا تذكر ، وليس هناك وسيلة لتدوينها بالشكل الذى يعطى التأثير نفسه الذى كان لها فى ارتباطها بالكلام ، ولعل أوضح الأمثلة التى يمكن أن نسوقها هنا لتوضيح هذه الجزئية هو الفرق بين قراءة نكتة من كتاب ، وبين أن نسمعها من راو خفيف الظل ، بارع فى الأداء .

والأدب الشعبى أدب عالمى ، وهو إذ يطلق على أدب الشعوب غير المتعلمة ، فان هذا لا يعنى مطلقا أن الشعوب المتعلمة لا تعرف الأدب الشعبى ، أو أن الأدب لخاص هو أدب هذه الشعوب فحسب ، إذ يتعايش كل من الأدب لشعبى والأدب الخاص معا بين الشعوب المختلفة ، وقد يؤثر كل منهما فى الآخر ، فربما أمد عنصر من الأدب الشعبى كاتبا أو شاعرا أو رساما بعمل أدبى أو فنى عظيم ، وربما يحدث العكس - رغم ندرة ذلك - إذ يتحول عمل أدبى من الدائرة الخاصة إلى الدائرة العامة الأكثر أتساعا ، فيتبناه الشعب ويصبح جزءا من تراثه الشعبى المتداول . والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى ، فالأساطير ، والحكايات الشعبية ، كانت ولاتزال زادا لا ينفد للكثير من الأعمال القصصية والمسرحية والشعرية ، كما أن الرموز

والعناصر الشعبية قد دخلت فى نسيج كثير من الأشكال الأدبية والفنية حتى أصبح من النادر أن يخلو عمل فنى حديث أو معاصر من بعضها . والملاحظ أن الأدب الشعبى واسع الانتشار فى المجتمعات الحديثة أكثر من الأدب الخاص ، كما أن له من التأثير فى ثقافتنا الحديثة أضعاف ما للأدب الآخر ، فنحن نجد فى ثقافتنا ، وفى غيرها من الثقافات أن الأشخاص الذين يكتبون القصص أو الأشعار ويقرأونها ، كما أن عدد الذين يعرفون الأغانى الشعبية ويشتركون فى غنائها يفوق عددهم عدد الذين يعرفون الأوبرا أو يذهبون لمشاهدتها أو يغنونها أو يحفظون أجزاء منها .

إن الأدب الشعبى هو أدب كل إنسان ، وينتمى إلى كل إنسان ، وليس هذا تعبيرا عاما أو غير علمى ، فالحقيقة أن كلانا مهما بلغ من تخصصه العلمى أو تأثره بالثقافة الخاصة يتأثر فى أعماقه بشكل أو بآخر بهذا الأدب ، أما الأدب الخاص فهو أدب الخاصة من المثقفين الذين يملكون القدرة على تذوقه . وعلى الرغم من حقيقة انتشار الأدب الشعبى بين الناس ، وأنه يتصف بالعالمية أكثر من الأدب الخاص فى الثقافات التى تضم كلا النوعين من الأدب ، إلا أن المرء يأسى عندما يجد آلاف الدارسين الذين يهتمون بدراسة الأدب الخاص ، وأن قلة قليلة جدا من الدارسين هى التى تهتم بالأدب الشعبى !! .

وتتضمن دراسة الأدب الشعبى عمليات الجمع والتصنيف والتحليل ، ويحتل جمع المادة الشعبية مكان الصدارة بالنسبة للدارس منذ بدأ ياكوب جريم يجمع حكاياته الشهيرة فى بداية القرن التاسع عشر ، وكان هذا أحد الحوافز الرئيسية للدارسين الأوروبيين على جمع أدبهم الشعبى ، بالإضافة إلى تأثير الاتجاه الرومانسى الذى مجد الإنسان العادى ورفع من شأنه ، وأثار الانتباه إلى ما أطلقوا عليه « المتوحش النبيل » مما أدى إلى زيادة الاهتمام بأشكال التعبير الفنية للفلاحين الذين كانوا يعدون أدنى فئات المجتمع ثقافة ومن ثم أقرب الفئات إلى هذه الفكرة . ويمكننا فى الحقيقة أن نذهب إلى أن الدافع الأساسى لجمع الأدب الشعبى آنذاك كان - إلى حد ما - الرغبة فى العودة إلى الماضى ، ولكن هذا الدافع قد أخذ يتلاشى تماما . وأصبحت الفكرة القائلة بأن الأدب الشعبى إن هو إلا نتاج الماضى ومحصلته غير ذات قيمة ، على الرغم من أن هذا الاتجاه كان سائدا حتى العقود الأولى من القرن العشرين ، ولكن الدارسين الآن ، وخاصة الأنثروولوجيين منهم ، ينظرون إلى الفولكلور عامة على أنه انعكاس للثقافة الحالية أكثر منه انعكاسا للماضى ، ومن ثم يجمعون الفولكلور بهدف إيضاح جزئيات الثقافة الحالية ، ومسارها العام أكثر من مجرد محاولة إعادة بناء الماضى التاريخى .

وقد أدت فكرة انتماء الأدب الشعبى إلى الماضى إلى أن ينظر إلى أشكال التعبير على أنها لبنات الماضى ، على اعتبار أن هذه الأشكال الأدبية بقايا تراث عظيم ، وثقافة جليلة تأثرا بالنظرة الرومانسية إلى الماضى ، ولكن لم يشغل واحد من الباحثين نفسه بتتبع أثر هذه الأشكال كعناصر فعالة فى الثقافات التى عاشت فى إطارها ، بل تحول الأمر إلى مجرد جمع عديد من النصوص وتصنيفها فى مجموعة ضخمة ، فاذا ما أراد الباحث أن يعرف شيئا عن جنس الرواة أو عمرهم أو مهنهم .. الخ أو أن يعرف شيئا عن ظروف الجمع أو زمنه لم يجد شيئا من ذلك .

على أية حال إننا ننظر إلى الأدب الشعبى الآن لا باعتباره جزءا من ماضى سحيق أو نتاج أناس غير مثقفين ، أو نتاج ثقافة غير جديرة بالاحترام ، ولا ننظر إليه باعتباره درجة أدنى من الأدب الخاص ، ولكننا ننظر إليه باعتباره إنتاجا فنيا جديرا بالدراسة أداء ، وإبداعا أيضا .

الفصل الثانى
الأداء والمؤدون

الأداء :

لقد كان من الشائع لدى دارسى الفولكلور فيما مضى أن الدارس الذى يتعامل مع المادة الفولكلورية ، إنما يهمه بالدرجة الأولى هذه المادة ، كما يهمه الحصول على المعلومات التى ترتبط بها فحسب . ولكن الحقيقة أن ذلك قد أصبح جزءاً من اهتمام الدارس ، وأنه لكى يتم فهم المادة المجموعة فهماً صحيحًا ، وتحليلها تحليلاً علميًا دقيقًا ، لابد من وضع عدة أمور فى الاعتبار عند جمع المادة ، وقد أشرنا إلى بعض هذه الأمور فيما سبق ، ولكننا نعود للتفصيل فيها لما لها من أهمية .

إن الدارس لابد أن يضع نصب عينيه :

أولا : الإنسان الذى يؤدى هذه المادة أو يقدمها لغيره ، والمجموعة التى تشترك معه فى الأداء إذا وجدت .

ثانيا : جمهور المتلقين الذين يستقبلون هذه المادة .

ثالثا : الموقف الذى تؤدى فيه هذه المادة وزمانها ومكانها .

كما ينبغى أن يكون واضحا أن الفصل بين هذه الأمور على هذا النحو ، إنما هو فصل تعسفى يحدث لأغراض الدراسة فقط فهى كلها مرتبطة ببعضها البعض ، كما أن ترتيبها بهذا الشكل لا يعنى ترتيبها لأهميتها .

ويعرف دارسو الفولكلور أن الأنثروبولوجيين الاجتماعيين قد صنفوا العناصر المكونة لثقافة أى مجتمع متجانس إلى ثلاث فئات تعتمد على مدى اشتراك أعضاء المجتمع فى العناصر التى تدخل فى تكوين كل فئة من هذه الفئات الثلاث . ويبدأ هذا التصنيف من المشاركة المطلقة فى كل ما هو عام ، ويتدرج إلى الخصوصيات والبدائل ثم إلى عدم المشاركة على الإطلاق ، ويمكن لنا أن نستبعد هذه العناصر الأخيرة فطالما أنها غير مشتركة بين أفراد المجتمع ، فليس ثمة ضرورة أن نعدها جزءاً من الثقافة .

لقد فصل الدكتور « رالف لنتون »[1] هذه العناصر فجعل الفئة الأولى تشمل تلك الأفكار والعادات والاستجابات العاطفية التى يشترك فيها جميع الأعضاء البالغين العقلاء فى

---

١ - رالف لنتون : دراسة الإنسان (ترجمة عبد الملك الناشف) المكتبة العصرية - بيروت ١٩٦٤ ص ٣٦٠ : ٣٦٣ (وانظر بالتفصيل فصل « الاشتراك فى الثقافة » ص ٣٥٩ : ٣٨٠).

المجتمع ، وتسمى هذه العناصر « العناصر العامة » . وينبغى الإشارة هنا إلى أن أى مصطلح إنما يتوافق مع محتوى الثقافة المعينة التى ينتمى إليها فحسب ، ذلك أن العنصر الذى نضعه نحن ضمن الصفات لعامة فى إحدى الثقافات ، قد يكون مفقودا فى ثقافة أخرى تماما كعادة استقبال المعزين فى الوفاة - مثلا - فى سرادقات تقام لهذا الغرض فى مجتمعنا وهو مالا تفعله مجتمعات أخرى كثيرة .

أمّا الفئة الثانية فتحتوى على العناصر الثقافية التى تشترك فيها أعضاء جماعة معينة فى مجتمع مّا ، ولكن بقية أعضاء المجتمع أو جماعاته لا يشتركون معهم فيها . ويطلق على هذه العناصر « العناصر التخصصية » ويدخل فيها تلك النماذج الخاصة بجميع ألوان النشاط التى يعتمد بعضها على بعض اعتماداً متبادلا ، والتى أسندت إلى قطاعات مختلفة فى نظام توزيع العمل ، ويمكن أن نضرب مثلا لذلك بأن الرجل العادى لا يعرف عادة الوسائل الفنية التى يستخدمها الصائغ ، ولكنه ينظر إلى مهارته بالتقدير ويحفظ فى ذهنه بصورة واضحة عن الخاتم الجيد الصنع أو القلادة الرقيقة الذوق .

وتضم الفئة الثالثة فى هذا التصنيف ذلك العدد الهائل من الخاصيات التى نجدها فى كل مجتمع ، والتى يشترك فيها أفراد معينون ، ولكنها لا تتصف بالشيوع بين جميع الأعضاء ، كما أنها لا تكون شائعة عند جميع أعضاء أى فئة من الفئات المعترف بها اجتماعيا ، ويطلق على هذه العناصر مصطلح « العناصر البديلة » ويمكن تصنيف آلاف العناصر المتنوعة تحت هذه الفئة ، إذ أنها تضم الأفكار ، والعادات الخاصة التى قد تنفرد بها عائلة معينة دون غيرها ، كما تضم أشياء أخرى كاتجاهات المدارس الفنية المختلفة فى النحت والرسم وما إلى ذلك ، وهذه العناصر تتميز بأنها تمثل ردود فعل مختلفة للأوضاع نفسها ، أو بمعنى آخر ، أنها وسائل مختلفة لتحقيق الغايات نفسها ، فاستعمال الخيول والدراجات السيارات والسفن والطائرات ... الخ إنما يحدث غالبًا تحقيقا لغاية واحدة هى الانتقال من مكان إلى مكان .

وقد أشار الدكتور رالف إلى العلاقة بين هذا التصنيف وبين مفهوم الانتقال الثقافى ، وأوضح أن اشتراك الأفراد فى ثقافة مجتمعاتهم اشتراكا ناقصا ينعكس فى وجود خطوط متباينة فى جميع المجتمعات لنقل مختلف عناصر الثقافة ، ولعل من أكثر مظاهر هذا التباين فى نقل الثقافات طرافة ، هو أن فئات العمر المختلفة داخل مجتمع ما ، تقابل هى أيضا خطوطا فى عملية النقل الثقافى ، وهذا الجانب أهمله كثير من الباحثين فى حالات كثيرة ،

ففى الوقت الذى يتعلم فيه الفرد أشياء كثيرة من أولئك الذين يكبرونه سنا ، نراه يتعلم أشياء كثيرة من أقرانه أيضا وتكون اتصالاته مع أبناء جيله عادة أكثر توثقا ، وأقل رسمية من اتصالاته بمن يكبرونه سنًا ، وهو يقلد عادة أولئك الذين يكبرونه قليلا فى السن ، ويتفوقون عليه فى خبرتهم ، وفى الثقافة المصرية عناصر كثيرة يكاد يتم نقلها كلية عن طريق فئات عمر معينة ، فيندر مثلا أن يقوم الكبار بتعليم الأطفال لعبة « الاستغماية » أو غيرها من ألعاب الأطفال ، إذ أن هذه اللعبة تنتقل من طفل إى آخر . وكذلك يندر مثلا أن يقوم أحد الكبار بتعليم شاب كيف يتودد إلى فتاة أو يطارحها الغرام ، فهذه تنتقل من الشاب لأكبر سنا إلى الأصغر سنا ، ولكنها لا تصل إلى الأطفال . وبطبيعة الحال يحمل الأفراد معرفتهم هذه معهم عندما ينتقلون إلى مرحلة سنية أكبر ، ويندر أن يفكروا فى استخدامها بعد ذلك ، بل لعله من المستبعد جداً أن يفكروا فى تعليم أبنائهم شيئا من هذا .

إن الدكتور رالف لنتون يصر - وهو محق فى ذلك - على أن ما هو عام مشترك فى مجتمع ما ، ربما يتراجع إلى أى من المستويات الأخرى فى مجتمع آخر . ولعلنا نشعر كدارسين للفولكلور ، أنه على الرغم من تطابق هذه الأفكار مع بعض الظروف الموجودة فى المجتمعات الإنسانية ، إلا أن هذا الرأى لا يتطابق تماما مع التصنيف الانثروبولوجى الذى طبق إلى حد بعيد على الفولكلور ، واهتم بشكل رئيسى بمضمونه أكثر من أى شىء آخر ، وهو أمر على جانب كبير من الأهمية ، لأنه سيؤدى فى رأينا إلى تطوير أنظمة التصنيف الحالية ، وربما دفع إلى الاهتمام بطريق أداء الفولكلور ، التى يمكن الفصل بين جزئيها الأساسيين وهما الأداء والتلقى .

إننا ندرك تماما الدلالات النوعية بنسبها المئوية المختلفة التي يمدنا بها هذا التصنيف الذى يبدأ من المشاركة الكاملة مئة بالمئة ، ويتدرج حتى الصفر أى عدم المشاركة على الإطلاق . ولكننا إذا أردنا أن نستخدم الأسلوب نفسه فى دراسة الأدب الشعبى وخاصة فيما يرتبط بالأداء ، فان علينا أن نعكس الميزان ، ذلك أن الأداء الفردى أو المنفرد تماما يتدرج من عدم المشاركة الكاملة مئة بالمئة ، إلى الأداء الذى تتحقق فيه المشاركة الكاملة ، وينبغى علينا وقد وصلنا إلى هذا الحد من التقعيد النظرى أن نطرح سؤالين نرى من الضرورى أن نجيب عليهما أولا .

ما المقصود بمصطلح الأداء ؟ وما هى درجة تدرج هذا الأداء ؟ .

عندما نتحدث عن الأدب الشعبى ، فاننا نستخدم مصطلح « الأداء » بالمعنى نفسه الذى يستخدم فى الدراما والمسرح ؛ فأى شكل من أشكال الأدب الشعبى - مهما بدا بدون معنى ، أو غير واضح - يتطلب وجود مشاهد أو مستمع أو مجموعة من المشاهدين أو المستمعين ، وشخص أو أشخاص يقدمون هذا الشكل لهم . هذه الحقيقة البسيطة يمكن لنا أن نلاحظها فى استخدامنا للغة أيضا ، لأنها لكى توجد لابد من وجود متحدث ومستمع ، ولكننا نعنى بمصطلح « الأداء » فى الحقيقة وضعا معينا يتخذه الراوى أو المغنى أمام جمهور ، هذا الوضع، يختلف بدرجات متفاوتة عن وضعه أو دوره فى الحياة اليومية ، وفى علاقاته مع الآخرين . فالمؤدى الذى يتخذ وضعا معينا يتكامل مع هدفه الذى يريد تحقيقه ، معلم وموجه لغيره فى الوقت ذاته ، ولكى يمكنه أداء أو تقديم حكايته أو أغنيته بالمعنى الذى نقصده ، فان عليه بالضرورة أن يتهيأ لذلك أو يتخذ الوضع الملائم الذى يتناسب مع غرضه . وهذا الوضع أو التهيؤ له أهدافه الضمنية والظاهرية كالتعليم والنصح أو التحذير والإقناع ، وبناء عليه تتحدد درجة الأداء وكيفيته .

وسوف نستعرض معا بعض النماذج ، من أدبنا الشعبى ، لكى نوضح به ما نقوله مؤكدين أن الفولكلور ووظيفته تختلف ممارستهما من مجموعة إلى أخرى . فمثلا :

(أ) عندما يجلس مجموعة من الفلاحين فى الفيوم ، فى موسم حصد القمح ، وهم فى انتظار أن يطيب لهم الهواء حتى يستطيعون تذرية محصولهم ، وقد يشكو واحد منهم من أن الهواء غير موات ، وقد يتضجر من ذلك ، عندئذ قد يقول فلاح آخر « أن طاب ريحك درِّى .. ما فى المواناة خير ، وإن ما طاب ريحك خلِّى ... تبنا مغطى شعيرا » يمكن أن يكون الهدف من ذلك المثل التخفيف عن هذا الفلاح وزملائه من الفلاحين الآخرين والتقليل من توترهم ، إلى جانب قدر من التعليم الذى ربما يختلط بخلق نوع من الثقة وصيانة المعرفة . ودرجة الأداء فى هذا المثل لا تحتاج إلى مهارة كبيرة كما أن حاجة القائل لأية قدرات أو مهارات فنية قليلة للغاية ، بل إنها تكاد تكون معدومة تماما .

(ب) وعندما اشتكت إحدى الفتيات من أن الأعمال التى تكلفها بها الأسرة ترهقها أشد الارهاق ، رد أحد أفراد الأسرة قائلا « اللى تاكل بحنكها تسد بقرونها » . ويمكننا أن نفهم ، دون أن يخبرنا أحد بذلك ، أن قائل هذا المثل ، لابد أن يكون أحد أفراد الأسرة الكبار ، وأن المثل لايؤدى دورا فى النصح ، بل لعله يوحى بعدم أحقيتها فى الشكوى ، وزجرها . أما إذا

افترضنا أن القائل فرد صغير أو من نفس عمر الفتاة ، فان المثل حينئذ ينبىء عن رغبة ساخرة فى التهكم الشديد والاستهزاء من الفتاة نفسها . على أية حال إن الهدف الأساسى من هذا المثل هنا هو التعليم ، وكما هو ملاحظ فان القدر المطلوب من المهارة فى الأداء ضئيل وغير ملحوظ .

(جـ) تعرف كل المجتمعات الشعبية أغنيات لترقيص الأطفال وملاعبتهم ، ووصف جمال الطفل والفخر به مثل هذه الأغنية التى تقال للفتيات :

ستّ البنات يا ست

وايدك فى الانْجَرْ بتفت

وأبوكِ يِتْشُرف ويقول

أما عندى حتة ست

أو هذه الأغنية التى تغنى لأطفال الذكور :

حبيبى جاى من بعيد

زى عربان الصعيد

فات على العدوه كَمْدْها

وكان يومها عندى عيد

فمن الواضح أن الهدف من هذه الأغانى - إلى جانب التعبير عما تتمناه الأم لابنها أو لابنتها - إنما هو أساسا التسلية ، حيث تتضح ايحاءات الموقف . وفى هذه الحالة ، نظراً لطبيعة هذا النوع من الغناء ، فان قدرا من المهارة فى الأداء مطلوب ولكنه يظل قدرا محدودا على أية حال .

(د) ويحدث أن يدور حوار بين أحددارسى الفولكلور وبين أحد الأشخاص حول أحد الجوانب التى يهتم بها الدارس ، وقد يفجر أحد الأسئلة موقفا أو حادثة أو شاهدا يريد هذا الشخص أن يؤيد به ما يقوله ، وحينئذ قد يبدأ فى سرد إحدى الحكايات .

لقد حدث بينما كنت أتحدث مع أحد أهالى الفيوم ، أثناء دراستى للمنطقة حول عادات أهل الفيوم وتقاليدهم ، أن استطردنا إلى الحديث حول أشياء كثيرة وبدأ الرجل ينعى على

شباب هذا الجيل أنه لم يعد يحترم الجيل الأكبر سنا ، وأخذ يتحسر على تلك الأيام الماضية عندما لم يكن الابن يستطيع أن يدخن سيجارة أمام أبيه أو أن يجلس واضعا إحدى رجليه فوق الأخرى فى حضرة الأب أو العم أو الخال أو أمام من هم أكبر منه سنا عامة . ثم إذا به يقول فجأة « ها أقول لك بقى حكاية ... عشان تعرف وأنت صغير لسه الناس الكبار دول قيمتهم إيه ... » لم أعلق على كلامه ، فقد كان أكثر ما يهمنى أن أحصل منه على الحكاية فشجعته على أن يحكى ، ولم يكن فى الحقيقة يحتاج إلى هذا التشجيع ، فقد كان أكثر منى حرصا على أن يحكى لى الحكاية [1].

« كان فى عصر من العصور ... كان فيه ملك وبعدين أصدر فرمان بأن اللى عنده أب كبير يموّته ... لأن الملك ده عايز يخلا له الجو من أفكار الناس اللى همه الكبار ... اللى فكرتهم شديدة ... وبعدين فيه ولد ابن حلال مارضيش يموّت أبوه ... دراه فى حاجة فى زقاق البيت ... وفكر انه يطعمه على المهل ... يعنى ما يخليش حد يشعر أن أبوه موجود ، وبعد ما مرت الفترة دى صدر فرمان تانى بأن يتلمّ شباب القرية أو الأمارة اللى هوه فيها فى عصره وبييجُوا يحصدوا فى الجبل الفلانى ... الجبل ده ما فيهش زرع ولا حاجة أبدا ، انما آهى أفكار بتمر بعقول الملوك علشان حب الرياسة ... وبعدين فى يوم من الأيام بعد ما مر أسبوع والا شهر وهمه بيشتغلوا ... ع الفاضى ما فيش حاجه ... الأبن راح فأبوه بيسأله .. قال له بتشتغلوا آه . قال له ما فيش حاجة يابا احنا بنطب الجبل نحصد الهوا ... وما فيش زرع أبدا ولا عشب ولا حاجة أبدا .. وبعدين قال له : طب ابقى خلّى المنجل اللى هو الشرشرة تحت باطك وافرك ... عزنْكْ بتفرك فى قمح ... ولقّح فى حنكك ، ولما ييجى الملك وراكم ويسألك بتعمل كده ليه .. ابقى قول له ... اللى بنحصد منه بناكل ونقتات منه ... الولد تم الفكرة بتاعته اللى هوه قال عليها أبوه وفى مصادفة مرور الملك وراهم ... سأله ... فشعر الملك من رد الولد أن لابد فيه أفكار بتاع ناس من الكبار – وحصل تحرى ... إلى أن ثبت أن الشباب دم ما موِّتش أبوه ... وتعدين طلبه ... الراجل ... الشاب ... حبْ يتخلّص من أنه خالف الفرمان بتاع الملك ... القرار ده ... فأبوه قال له قول أبويا كان ... قول للملك أبويا كان مدعى فى فرح وغاب مدة طويلة من الزمن وبعدين احنا فكرنا أنه مجاش ، وهوه راجل يعنى

(١) الراوى على بدوى – فلاح –٤٥ سنة – سجلت فى ١٩٦/١١ بقرية « أبو جندير » محافظة الفيوم .

كُبَّاره ... ومر عليه مدة طويلة من الزمن وبعدين أبويا جه الليلة ، والا الليلة اللى فاتت ، وبعد كده أنا أتولى السؤال لما الملك يرد عليه ... أرد عليه آنى ... بعدين راحو وسأله الملك... أبوك كان فين ، ردّ عليه : بأنه كان مدعى فى فرح وغاب مدة طويلة ... وبعدين الملك ابتدأ يسأل الراجل اللى هوه الكبير فى السن ... فبيقوله .. كنت فين فى المدة دى .. فقال له أنا كنت داعيانى أم قويق فى فرح عشان هاتجوز بنتها للغراب ... قال وبعدين .. قال له وبعدين قعدنا كبيرة ... قعدنا لما وفقنا بينهم لأن الشرط كان قاسى ... الشرطّ بينهم كان قاسى ... لأن أم قويق كانت عايزة خمسين بلد خراب مهر لبنتها ... فلما فضلنا نفكر ونودّى ونجيب ... لما قدرنا وألفنا بينهم ... وفقنا بينهم العملية والود ... قال له إزاّى قال له اتفقنا لها على خمسين بلد خرايب ... خربانه ... مافيهاش خير ... طب وحاتقدروا تجيبوا لهم خمسين بلد خراب منين ... قال له يا ملك الزمان ... كل بلد اللى مشايخها أو ملوكها صغار التفكير تبقى خربانه ... وبعدين الملك رد للصواب وعفا عن الراجل ... وانتهى الحديث » .

ويمكن أن نلاحظ هنا أن الهدف من الحكاية هدف تعليمى واضح ، كما أن جانب المتعة متوفر أيضا ، والذى لا شك فيه أن المهارة المطلوبة فى الأداء فى مثل هذه الحالة لابد أن تكون على درجة ما من الاتقان .

(و) تذكرت هذه الحادثة التى مرت بى فى طفولتى ، بعد أن تخصصت فى دراسة الفولكلور ، واعتقد أنها يمكن أن توضح جانبا آخر مما نحن بصدد الحديث عنه . حدث ذات مرة ، وكنا أطفالا صغارا ، أن تجمعنا حول رجل اشتهر بأنه يحكى كثيرا من الحكايات ، وكان أهل البلد يصفونه بأنه « فشّار » ولم يكن أحد يصدقه فيما يحكى عنه أو يقوله ، ولكننا كأطفال كنا نستمتع جدا بالجلوس إليه وسماعه . وذات مرة حكى لنا حكاية عن أنه قابل عفريتا وأخذ يصف لنا مغامراته مع العفريت ، وكيف حاول أن يمسك بالعفريت بعد مطاردات عنيفة ، وكنا نجلس أمامه مشدوهين فقد كان الرجل ممثلا بارعا ويتمتع بقدرة كبيرة على أن يشد الآخرين إليه ، على الرغم من عدم تصديقهم له . وكان يعنُّ لبعضنا أن يسأله عما حدث بينه وبين العفريت فى هذا الموقف أو ذاك ، فيأخذ الرجل فى الرد ، وقد ينسج حكاية أخرى أو يبتكر مطاردة جديدة ، حتى يصل بنا الأمر إلى الاعتقاد أنه لا يمر يوم إلا وله مغامرة جديدة أو مغامرات مع هذا العفريت أو عفريت آخر . وأذكر أنه أنهى حكايته بأن العفريت استطاع الهرب منه بأنه دخل « ماسورة مياه » تصل بين ترعتين صغيرتين ولما سألناه

كيف ترك العفريت يهرب منه ، رد علينا « يعنى أدخل الماسورة » كناية عن استحالة اللحاق بالعفريت والإمساك به . وأصبحت هذه العبارة فى بلدتنا مثلا يقال للتعبير عن عدم استطاعة الإنسان أن يفعل شيئا فى موقف ما عامة ، أو وصول الموقف إلى درجة من التعقيد والصعوبة مما يجعل من المستحيل على أى إنسان أن يفعل شيئا إزاء » .

إننا نستطيع أن نكتشف أن هدف هذه الحكاية أو مثيلاتها من الحكايات هو مجرد المتعة فحسب ، وهنا فان الأداء يحتاج إلى قدر كبير جدا من المهارة والاتقان والتمكن .

إننى اعتقد أن هذا القدر من الأمثلة كاف ، رغم أنه توجد أمثلة أخرى كثيرة يمكن الاستشهاد بها ،، ولقد أوردت هذه النماذج ورتبتها على النحو السابق لإثبات حقيقة معينة أو عدة حقائق .

إن مضمون هذه الأمثلة الخمسة وشكلها يوحى بأن هناك درجات متفاوتة من الأداء ، كما توحى المواقف المختلفة التى ذكرناها بالحاجة إلى مهارات متنوعة فى الأداء أيضا ، بصرف النظر عن وجود هذه المهارات أو عدم وجودها . ولا شك أننا نستطيع بناء على النماذج التى تعاملنا معها أن نحدد عدة معايير تؤثر إلى حد كبير على درجة الأداء وطبيعته وأول هذه المعايير هو ما يحتويه النوع الشعبى المؤدى ، وثانيها وظيفة هذا النوع الشعبى فى موقف معين ، وثالثها الأداء الفعلى أو الواقعى بالقياس إلى الأداء المثالى للنوع الشعبى .

إن الأمثلة الأولى تتميز باعتمادها على قدر ما من الايقاع يختلف من مثل إلى آخر ، وقد جاء هذا الايقاع نتيجة لتوازى الأجزاء ، وتأثير القافية ، والتزاوج بينهما فى الصياغة . ولا شك أن وجود هذين العاملين ووضوحهما يؤثر بصورة طبيعية على نوع الأداء ، ويستلزم قدرا من المهارة حتى يمكن حدوث التأثير المطلوب ، ومع ذلك يمكن أن يغيب الجانبان من العمل دون أن يؤثر ذلك على احتوائه على درجة كبيرة من المهارة فى الأداء . إن الايقاع فى المثل الأول المتعلق بالطقس والمحصول مثلا ، لا يتميز بشىء غير عادى ، يميزه عما هو موجود فى أمثال أخرى كثيرة يمكن أن تتشابه مع هذا المثل من ناحية الشكل ، ومن ثم فهو لا يستثير أى قدر من التوقع لقدرات غير عادية فى الأداء . ويمكننا فى الحقيقة عن طريق تحليل مضمون العمل الشعبى وشكله أن نستخلص نتائج كثيرة عن درجة اتقان الأداء ، وأسلوب المؤدى ، ومناسبته للنوع الذى يؤديه . وربما تختلف الوظيفة الاجتماعية التى يقوم بها نوع معين من الأدب الشعبى فى موقف معين ، عن الوظيفة التى ينهض بها النوع نفسه فى موقف آخر ؛ فاللغز

الذي يقوله رجل كبير ، فى موقف اجتماعي يريد أن يكتسب عن طريقه صداقة طفل ، يتطلب دون شك درجة من الأداء تختلف عما يتطلبه اللغز نفسه عندما يحكيه نفس الطفل فيما بعد لطفل آخر ، وربما احتاج إحراج أحد أفراد مجموعة ، والسخرية منه ، عن طريق حكاية اللغز له، خاصة إذا كان الآخرون يعرفون حله ، إلى درجة أعلى من المهارة فى أداء اللغز نفسه عنه فى المواقف السابقة وفى مواقف أخرى .

ويمكن القول بشكل عام أنه فى أكثر المواقف الاجتماعية الحديثة تحتاج وظيفة التسلية والامتاع درجة عالية من مهارة الأداء ، وقد لا تثبت صحة هذا الأمر مطلقا ؛ لأن هناك على سبيل المثال عديدا من النوادر البسيطة التى يمكن بها استحداث التسلية والمتعة والتى يستطيع أى فرد أن يحكيها ، دونما حاجة إلى مهارة أو قدرة على الأداء . ولكن يظل هناك - مع ذلك - فى كل مجموعة فردا وأكثر ، يتميزون عن غيرهم بقدرتهم على تذكر الحكاية أو النكتة وحكايتها ، ومن ثم فان الميل العام للجماعة يتجه دائما إلى هذا الفرد أو الأفراد المتميزين ، طلبا لحكاياتهم أو نوادرهم ... وبناء على ذلك يصبح المؤدى - سواء كان راويا أو مغنيا - هو العامل الثالث المؤثر على درجة الأداء والمشاركة .

إن هناك دائما فردا يعده الآخرون - أو يعد هو نفسه - مؤديا يتميز بقدر كبير من المهارة فى الأداء ، والقدرة على تقديم المادة بشكل لا يستطيعه غيره ، سواء أدى مضمون المادة أو شكلها أو الموقف إلى المشاركة فى الأداء ، أو لم يؤد إلى ذلك . ولعل هذا هو ما يجعل جماعة ما تنظر إلى أحد أفرادها على أنه أبرع من يغنى المواويل أو يحكى الحكايات مثلا ، وقد يشتهر ذلك الفرد بهذا النوع أو ذاك بين أفراد جماعته والجماعات الأخرى مما يجعلها تسند إليه ، أداءه دائما . وإذا عدنا مرة أخرى إلى مدى المشاركة ونسبتها ، كأن نفترض أن هناك مشاركة تامة ، فان هذا يعنى أن المجموعة ستحدد أحد أفرادها لتوكل إليه مهمة قص حكاية معينة ، أو غناء موال معين ، لأنه الوحيد القادر - حيث لا يستطيع غيره - عن طريق أدائه وتمكنه منه أن يحقق لها هذه المشاركة . ولا شك أن مثل هذه الحالة سوف تكون نادرة إلى حد كبير . وعلى العكس من ذلك فان نسبة الصفر - أى عدم المشاركة مطلقا - سوف تظهر عندما تفكر المجموعة فى مادة معينة يسهل على أى فرد أن يسردها أو يؤديها . وعلى أية حال فان هذه النسب نسب افتراضية ولكنها على أية حال تثير هنا قضية هامة جديرة بالبحث ، إذ أنها تكشف عن أن ما يعنى الجماعة فى المقام الأول - إنما هو الأسلوب والشكل أما المضمون فانه قد لا يلقى الاهتمام نفسه .

والملاحظ أن جمهور المستمعين يميزون عادة بين الأداء الفعلى ، وبين القواعد المثالية للأداء، ذلك أنهم جميعا يحتفظون فى مخيلاتهم بنماذج محددة لأداء كل نوع من أنواع الأدب الشعبى كمحصلة لخبرتهم بها ، وتعودهم عليها ، ومن ثم فانهم سيكونون باستمرار متنبهين لنوع الأداء وماهيته وقدرة المؤدى على أن يحقق هذا النموذج الذى استقر فى أذهانهم ؛ يدفعنا هذا إلى أن نتنبه نحن أيضا إلى أهمية العلاقة بين الجمهور والمؤدى وهو ما أشرنا إليه مرارا ، إذ أن هذا من شأنه أن يضع بين أيدينا كثيرا من الحقائق الجديرة بالدراسة حول وظيفة المادة المقدمة وتأثيرها .

المؤدون :

لقد أشرنا من قبل إلى أن مشاكل الأدب الشعبى كثيرة ومعقدة ، وأكدنا أن فهم هذه المشاكل وحلها ، إنما يتم إذا وضعنا فى اعتبارنا الجوانب المختلفة المكونة لهذا الأدب على قدم المساواة ، دون ن يجور جانب منها على غيره من الجوانب ، إذ أن علينا أن نهتم بالنص اهتمامنا بمؤديه ، وبالجمهور الذى يستمع إليه ، والموقف الذى يؤدى فيه ، وهو ما نفتقده عند كثير من الدراسين .

إننا نلاحظ أن كثيرين من دارسى الأدب الشعبى - ونحن منهم - قد أهملوا عندما سجلوا نصوصهم ممن رووها أو غنوها لهم - التأكد من أن هؤلاء المؤدين مبدعين حقيقيين وليسوا مجرد مرددين لما سمعوه أو حفظوه ، دون أن يكون لديهم أدنى طموح لتحقيق قدر ما من الإبداع ، ذلك أننا يجب ألا ننسى - بأى حال من لأحوال - أن المادة التى يقدمونها هى قبل كل شىء إنتاج أدبى على درجة كبيرة من الصقل الفنى ، ومن ثم فاننا يجب أن نبحث ما وسعنا الجهد عن المؤدين البارزين الأكفاء فى المجتمع الذى ندرسه حتى ننفذ من خلالهم إلى الأدب الشعبى الحقيقى لهذا المجتمع . ولكننا فى الوقت ذاته - يجب ألا نتجاهل فى محاولتنا تحقيق هدفنا ، وهو التوصل إلى معرفة المؤدين الممتازين ، والأدب الشعبى للمجتمع، - هؤلاء المؤدين الأقل موهبة ومهارة ، كما يجب أن نوليهم قدرا من اهتمامنا .

إن الملاحظة الميدانية قد أثبتت أن هناك قدرات معينة تتوفر لبعض الأفراد مما يجعلهم يستطيعون أداء الأنواع المختلفة من الأدب الشعبى ، أكثر مما يتوفر للأغلبية التى تحفظ ولكنها غير قادرة على الأداء بالقدر نفسه من الرغبة والمهارة . وقد لفت هذا الموضوع أنظار الباحثين المحدثين إلى حد كبير ، ومن ثم بدأوا فى الاهتمام بهذا الجانب المهم .

وربما كان أول ما يثير اهتمام الباحث فى هذا الموضوع تلك الذاكرة الحية الممتازة التى قد تستثير دهشة الذين يعتمدون على القراءة والكتابة فى استيعاب المعلومات والأشياء ، فالذاكرة فى الحقيقة عامل أساسى وضرورى فى الثقافة الشعبية التى تقوم أساسا على التلقين والتعليم الشفاهى ، وانتقال المأثور وتداوله . وعلى هذا الأساس فهى تحتل مكانا هاما ، ذلك أنها تمكن المؤدى أولا من أن يحفظ الكثير من الأشكال والأنواع ، وتجعله ثانيا قدرا على الاحتفاظ بها لمدة طويلة .

وقد أدى هذا إلى الاعتقاد بأن ميزة المؤدى العظيمة هو تمسكه الأمين بالنص والاحتفاظ بالمادة فى ذاكرته دون أدنى تغيير . وساعد على رسوخ هذا الاعتقاد وتأكده فى أذهان الباحثين ، ما أكده أغلب المؤدين من أنهم لا يجب أن يغيروا شيئا فيما يحفظونه ، وهم عادة يشيرون فى هذا المجال إلى بعض من حفظوا عنهم ، أو أخذوا منهم من الرواة المشهورين فى مجتمعهم والآباء والأجداد ، ليدللوا على صحة مايذهبون إليه . وقد يشيرون أحيانا إلى بعض الكتب التى أخذوا منها مادتهم على أنها أشياء مقدسة لايجوز الخروج عليها ، أو التغيير فيها زيادة أو نقصا .

ويقابل الجامع أثناء عمله الميدانى أناسا يشيرون إلى أحسن راو أو مغن ، هذا الذى يعدونه « المعلم » الذى يتضاءل إلى جانبه الجميع ، كما يقابل أيضا هؤلاء المغنين والرواة العاديين الذين يعدون مجرد حاملين للتراث ويعتبرون أن الأمانة فى أداء نص معين - حكاية أو غناء - هى أعظم ميزات المؤدى قاطبة .

لقد توصل الباحثون إلى أن الذاكرة الجيدة هى إحدى المزايا الهامة التى يجب توافرها فى المؤدى ، كما أن التمسك التام بالنص أو الأمانة فى أدائه ليست علامة على التفوق أو الامتياز فى حد ذاتها ؛ ذلك أن هؤلاء الذين يتمسكون حرفيا بتراث الأجيال السابقة هم غالبا رواة أو مغنون ضعاف ، وليسوا مبدعين على الإطلاق ، وهم الذين يسميهم كل من «فيسلسكى وفون سيدوف » « حاملى التراث » [1] ويبدو أنه من الصعب التحقق ما إذا كان الرواة والمغنون الذين اشتهروا بأمانتهم فى الأداء ، يعتبرون مؤدين مهرة أم لا ؟ ! ولكن المؤكد أن هناك بعض المؤدين يعتبرون أنفسهم مسئولين تماما عن النصوص التى يؤدونها والتى ورثوها عن أجدادهم أو آبائهم ، فهم لم يغيروا فيها عن قصد ، أى تغيير ، لأنهم ، يعتبرون أى تغيير تزويرا وتزييفا ، ولهذا فانهم قد يقومون فى بعض الأحيان بحذف ما لا يقدرون على حفظه . ويقبل الجامعون عادة كل ما يقوله المؤدى - فى مثل هذه الأحوال - من أنه لا يجب تغير شىء فى النص دون نقد أو تمحيص ، ودون بحث عن التغيرات التى يمكن حدوثها للنص. وينتهى هذا بالدراسين إلى عدم معرفة ما إذا كان الجامعون قد اهتموا بهؤلاء الذين أطلق عليهم حاملو التراث فحسب ، أم اهتموا بمؤدين مبدعين حقيقيين .

---

١ - انظر مقال « كارل فون سيدرف » Carl W. von Sydow عن : Folktale Studies and Philolgy some Points of view . فى كتاب آلان دندس « The Study of Flokore » ص ٢١٩ : ٢٤٢.

إن كل ما بين أيدينا من نصوص يكاد يكون غفلا من المعلومات الخاصة بالمؤدين مما يجعل من المستحيل علينا أن نعرف الكثير عن هذا الجانب ، ولكن الخبرة التى أتيحت لنا من خلال العمل الميدانى وما نمتلكه من ملاحظات ، توضح أن الأمانة للنص فى مثل هذه الأحوال إنما تعنى حفظ موضوع الحكاية أو الموال أو الأغنية مثلا ، أكثر مما تعنى إعادة حرفية لما سمع أو حفظ من قبل ، أو لما عتقد أنه النص الحقيقى الأصيل ، وذلك على الرغم من أن معظم المؤدين يذكرون أنهم لا يستطيعون أن يغيروا شيئا فيما يحكون أو يغنون ، وأن واجبهم هو أن يقدموا مادتهم بالطريقة التى تعلموها بها دونما تدخل من جانبهم ، وذلك عن اعتقاد منهم أنهم إذا غيروا فى المواد التى يحفظونها ويؤدونها ، فانها ستفقد معناها ومضمونها ونكهتها التى تتميز بها .. إنهم يحكون أو يغنون طبقا لذواكرهم ومعلوماتهم كما سمعوها لأول مرة... أو كما استقرت فى وجدانهم نتيجة ترديدهم لها مرارا وتكرارا . وهناك بعض المؤدين فى محاولتهم أن يؤدوا مادتهم بأمانة . يتجهون فى بعض الأحيان إلى زخرفة أجزاء معينة مما يقدمونه من مادة عندما يشعرون أن سامعيهم يصغون إليهم باهتمام بالغ ولا يعدون ذلك خروجا على النص أو عدم التزام بالأمانة .

إن طريقة الرواية أو الغناء تتيح لنا أن نعرف ما إذا كان الرواى أو المغنى قد تمسك بالتراث بكل تفاصيله أم لا ؟ وما إذا كان يعامل المادة التى انتقلت إليه باحترام أم أنه يؤديها كيفما اتفق ... إنه قد يغير شيئا ذا أهمية ، ولكن مهما كانت التغييرات التى قام بها ، فهو من ناحية التراث وما يضيفه إليه ، يوقن أن عليه أن يحفظ تراثا ثمينا وأن يحافظ عليه فى الوقت ذاته .. وعلى ذلك يتضح لنا أن المهم هنا ليس هو موضوع الأمانة أو عدم الأمانة ، ولكن المهم فى الحقيقة هو موقف المؤدى وهل ينظر إلى المواد التى يمتلكها على أنها تراث جدير بالاحترام ، ولا يجوز التغيير فيه أم ينظر إليها على أنها مواد يمكنه التصرف فيها وزخرفتها ؟ .

إن ادعاء الأمانة يمكن أن يكون صحيحا فيما يتعلق بمضمون المادة الشعبية أما تشكيلها فهو متنوع . ومن وجهة نظر المؤدى تلعب الثقة بالنفس والقدرة على الأداء أدوارا لا تقل أهمية عن دور احترام التراث ، فاذا عرفنا أن المؤدى لم يتعلم كل ما يؤديه أو يقدمه من كتاب يرجع إليه ، استطعنا أن ندرك أن حرمة المواد المأخوذة من الجيل الأكبر سنا ما هى إلا ضرب من الخيال ، وأنه من غير المعقول أن الرواى مثلا يمكنه أن يحكى بكل دقة حكاية

طويلة، طبقا لما سمعه فى طفولته أو صباه ؛ ذلك أن المادة الشعبية تخضع لقوانينها الخاصة بها. وليس هناك - فى الواقع - ما يسمى مثلا « حكاية الكبار » لأن هؤلاء الذين أخذ عنهم الكبار حكاياتهم لم يحفظوا سوى مجمل الحكايات ، وهنا تخضع هذه الحكايات لعمليات كثيرة أثناء انتقالها من راو إلى آخر ، سواء عن وعى أو غير وعى .. والملاحظ أن الراوى فى الحالة الأولى سيكون حافظا للتراث ، أما فى الحالة الثانية فانه سيكون أكثر حرية فى التغيير، ولكنه إذا كان راويا موهوبا فسيكون عمله فى الحالتين على درجة كبيرة من الاتقان والامتياز. ولعله من المسلم به أن حصيلة المؤدى الممتاز يمكن أن تملأ العديد من المجلدات ، كما أنه من المسلم به أيضا أن المؤدين الممتازين لم يحصلوا على مادتهم أو يتعلموها دفعة واحدة ولكن ذلك تم طوال سنى حياتهم ، وخاصة فى مرحلة الشباب ، التى تمثل مرحلة الاستيعاب وتكوين خبرتهم من التراث . ومن المألوف أن نجد المؤدين الممتازين من المتقدمين فى العمر ، وخاصة فى مجال الحكايات ، ولكن ذلك لا يعنى أن غيرهم ممن هم أصغر سنا من الضرورى أن تنقصهم هذه الصفة ، ومن ثم يتجاهلهم الجامع أو الباحث ، إذ أن ذلك ليس صحيحا تماما ، فيمكن أن نجد شبابا حافظا قادرا على الأداء ، كما يمكن أن نجد أيضا بين المعمرين أو المتقدمين فى السن من يحفظون بعض تراثهم من الأغانى والحكايات ولكنهم غير قادرين على روايتها أو غنائها ، بالإضافة إلى ضحالة حصيلتهم . وعلى الرغم من ذلك فاننا نعتقد أن هناك صفات معينة لابد من توافرها لكى يصبح المرء راويا أو مغنيا معترفا به من جانب الجماعة . فالذى لا شك فيه أن السن عامل أساسى إذ أنه يعنى قدرا كبيرا من المعرفة بالتراث والخبرة به ، كما أنه يضفى على المؤدى مظهرا يوجب الاحترام والتبجيل . يضاف إلى ذلك أنه لابد أن يتمتع بذاكرة ممتازة ، ومقدرة عالية على الأداء والإلقاء . والذى لا شك فيه أن المادة الخام التى تنمو بشكل عفوى ، وتنتقل من شخص إلى آخر تلقائيا ، تحتاج إلى مؤد ممتاز لكى يعطيها شكلها الحقيقى ، فلولا هؤلاء الرواة والمغنون المهرة لكان مصير المادة الشعبية التى يحفظها الناس العاديون النسيان أو أن تعيش مجهولة محدودة الأثر .

إن البيت هو المكان الأول الذى يلتقى فيه الإنسان - لأول مرة - بفولكلور المجتمع الذى يعيش فيه ، ثم أنه يستطيع بعد ذلك - إذا كانت لديه القابلية لتنمية هذا الجانب - أن يلتقى بالفولكلور فى أى مكان .. إنه يختزن المادة التى سمعها من هنا ومن هناك حتى تكتمل له المقومات التى تهيىء له أن يكون راويا أو مغنيا مبدعا . وليس من المهم فى هذه الحالة أن

يكون الذين حكوا له أو غنوا أمامه مؤدين مهرة ، أو مؤدين عاديين أو قدموا له مادة غير ناضجة ؛ ذلك أن المؤدى الموهوب لا يحتاج فى حقيقة الأمر إلا إلى المادة الخام ، أو العمود الفقرى الذى يمكنه أن يكسوه بعد ذلك بنفسه . ولكن ليس معنى ذلك أن الفرد المبدع يمكنه الاستغناء تماما عن النماذج المكتملة للأنواع الفولكلورية المختلفة التى يقدمها مؤدون مهرة ، يمكنه أن يحذو حذوهم بعد ذلك ، وأن ينسج على منوالهم . ثم يصبح له - بعد أن تكتمل له أدواته - أسلوبه الخاص به ، الذى يستمده من التقاليد الفنية المرعية فى الأداء فى مجتمعه ، ومن مشاركة جمهوره له ، مما يساعده على صقل أسلوبه ، وتنمية موهبته ، وازدياد طموحه لتحقيق نجاح أكبر ، وشهرة أوسع .

وتثير هذه الجزئية ملاحظة جديرة بأن نتنبه إليها ، فقد استقر فى أذهان دارسى الفولكلور أن الرواة والمغنين الشعبيين لا تظهر شخصياتهم واضحة فيما يروونه أو يغنونه ، فهم يختفون عادة خلف أعمالهم ، متواضعين ، وأنهم لا يسعون إلى اعتراف الجماعة بابداعهم أو مهارتهم. ولكن هذه النظرة تحتاج إلى تعديل كبير ، ذلك أن الفنانين الشعبيين الممتازن يسعون دائما للكشف عن مواهبهم ، ويطمحون إلى أن يعترف بهم مجتمعهم ، ويصدق عليهم فى هذه الحالة ما يصدق على غيرهم من الفنانين الذين يسعدهم أن يعترف لهم المجتمع بعبقريتهم وتفردهم ، ومن ثم فهم فى بحث دائم عن الجديد الذى لا يتناقض مع الجماعة وقيمها وتقاليدها لكى يقدموه ، متنافسين فى ذلك ، حريصين على تأكيد ذواتهم التى لا تنفصل عن ذات الجماعة .

إن الرواة والمغنين الممتازين يعلنون دائما أنهم على علم بمقدرتهم وحصيلتهم الضخمة ، ومن المألوف أن يقابل الجامع من يبالغون فى كم المادة التي يعرفونها كأن يقال « دا أنا لو قعدت أحكى لك ، ولا سنة عشان الواحد يخلص اللى عنده » أو « المواويل اللى الواحد حافظها تملا دفاتر ... ولا يكفيها الأشرطة اللى معاك كلها » ... إن مثل هذه المبالغات لهى - فى الواقع - إشارة إلى هذا الميل عندهم .

وتكمن موهبة الرواة والمغنين الممتازين فى كونهم قادرين على تشكيل مادتهم والتنويع فيها ، وهم إلى جانب قدرتهم على الأداء ،و يمتلكون قدرا كبيرا من المواد ، ليس فى مقدور الإنسان العادى أن يمتلكها ، كما أنهم يقومون من آن لآخر بتنقيح ما لديهم ، وتعديله لكى يتناسب دائما مع ظروف الحياة التى يعيشونها ، ومتطلبات مجتمعاتهم . وهم يختلفون فى

ذلك تماما عن « حاملى التراث » البسطاء الذين يقومون بدور الناقلين للتراث فحسب ، وعلى ذلك يمكن الباحث أن يميز بين الفئتين تبعا للطريقة التى يسلكها كل منهما فى أداء مادته وتشكيلها . والذى لاشك فيه أن وجود المادة الخام بين يدى الرواة والمغنين ، وهى فى العادة مادة تقليدية جاهزة ، مؤثر فى اختيار الحبكة وابتكار الأحداث ، والصياغة المناسبة ، لأن هذه الجوانب يحكمها فى النهاية تراث الجماعة والجمهور ، بحيث يصبح مجال الحركة أمامه محدودا ، وامكانيات تجديده طفيفة إلى حد كبير ، وهى لا تخرج فى كثير من الحالات عما هو معترف به من الجماعة ، فقد ينزع البعض إلى التفصيل ، وقد يهمل آخرون الأشياء الثانوية ، ويركزون على ما يعتبر جوهريا أو أساسيا تبعا لظروف الأداء ، أو يميل بعض المغنين مثلا إلى زخرفة ألحانهم وتنويع المقامات التى يغنون فيها ، بينما يفضل آخرون اتباع مقام واحد يرون أنه مناسب لهذا النوع من الغناء وهكذا ..

لقد أثمرت مثل هذه الملاحظات الميدانية فى أنها وجهت الاهتمام إلى المؤدى لدراسة جوانب الإبداع فى شخصيته ، وهو ما دفع بعض الدراسين إلى محاولة تصنيف الرواة والمغنين ووصفهم حتى يمكن التمييز بينهم والحكم على مادتهم ، ومدى تأثيرهم فيها . إن علماء الفولكلور الروس مثلا يرون أن الرواة قد تركوا بصماتهم على الحكايات التى يروونها ، وكذلك الأمر بالنسبة للمغنين أيضا ، فيذكر « سوكولوف » أن الأبحاث المنظمة عن حياة وأعمال رواة البيلينا والقصص ، والنسوة منشدات البكائيات ، ومقيمات الأعراس ، وغيرهم ممن يسمون « حملة الفولكلور » قد كشفت عن الدور الواسع الذى تلعبه فى الشعر الشفاهى كل من المهارة الفنية والشخصية والتدريب والموهبة والذاكرة ومختلف أوجه نشاط العقل الفردى . وإلى جانب ذلك فقد ثبت الآن تماما ، وتدعم بمئات الأمثلة إن لم يكن بالآلاف أن أيا من حملة الفولكلور ، أى كل مؤد للأعمال الشعرية الشفاهية ، إنما هو – فى نفس الوقت وإلى حد كبير – مبدعها ومؤلفها [1] ويقول فى موضع آخر مشيرا إلى مناقشته السابقة لهذا الموضوع ، مؤكدا على دور الشخصية الخلاقة أو المبدعة فى هذا المجال ... « لقد قلنا الكثير عن دور الشخصية الخلاقة لكل من حاملى الفولكلور ، كما أكدنا أهميته ، لاباعتباره مؤديا لنص غريب عنه ، ولكنه قبل كل شىء مؤلف فنى ينظم بدرجة ما من الحرية ، المادة الشعرية التى ينقلها . لقد أصبح مفهوما الآن لماذا يجهد عالم الفولكلور المعاصر نفسه ، لا ليخرج نسخة محققة لبيلينا أو حكاية أو أغنية مما وصل إليه فحسب ، ولكن أيضا ليجمع مزيدا من

---

١ – سوكولوف : المرجع السابق ، ص ٢٢ .

المعلومات التفصيلية عن شخصية الراوى أو المغنى كثرت أو قلت ، وليكشف عن تاريخ وخصائص عمله . وفى الدراسة الفولكلورية كما فى دراسة الأدب تحتل الحياة الشخصية مكانا جانبيا فى سلسلة الأعباء الأساسية التى تنتظر الباحث [١].

ويقدم « سوكولوف » فى كتابه بعد ذلك معالجة مختصرة للرواة ، حيث يصنفهم وفقا لصفات يطلقها عليهم ، فهناك الحالمون الخياليون ، وهناك الأخلاقيون الذين يميلون إلى تهذيب حكاياتهم ، وهناك المتخصصون فى الحكايات السحرية ، ومن ينظرون إلى الحكاية على أنها مرتبطة بالحياة الواقعية ، ومن يفضلون حكايات المغامرات ، كما يصنفهم تبعا لقدراتهم على الأداء ، فهناك « الرواة المهرة ذوى الكفاءة العالية » ، وهناك « الرواة الدراميون » ويقدم نماذج لكلا النوعين من أجل توضيح الفرق بينهما .

على أية حال أن هناك أنماطا عديدة من الرواة والمغنين يمكن أن يميزها الجامع الميدانى عند عمله فى الميدان ، فسوف يجد حاملى التراث الذين يحفظون المادة ويؤدونها فحسب ، وسيجد أيضا الفنان الذى يقوم بالأداء ، ويزخرف مادته بموهبته الدرامية ، والذى يعتبر الأداء أهم من النص ذاته . كما سيجد الذى يدّعى المعرفة فيرتجل أى شىء يخطر على باله مما يتذكره أو يمر بخاطره وإذا أردنا أن ننظر إلى هذا الجانب من زوايا مختلفة فأننا سنلاحظ وجود من يمكن وصفهم بأنهم يتمسكون إلى حد كبير بالموروث ويخضعون تماما للتقاليد ، جنبا إلى جنب مع من يتمردون على هذه التقاليد ومن ثم يحاولون أن ينوعوا فى طرق الأداء ، وأن يدخلوا عناصر جديدة فيما يؤدونه . ومن ناحية أخرى يمكن أن نجد من يحفظ ويختزن الكثير ، ولكنه غير مستعد لأن يحكى أو يروى ما يعرفه ، على الرغم من تذكره له حتى يستحثه الجامع ، ويلح فى الطلب . ويشبه هذا النمط من الرواة والمغنين ، من لا يحكى أو يغنى إلا إذا استثارة حادث معين ، أو مناسبة معينة وعندئذ قد يتذكر شيئا يلائم الحادث أو المناسبة ، وهذا النمط لا يبدع شيئا جديدا مطلقا . ويوجد إلى جانب هؤلاء من يمكن أن نطلق عليهم « المتخصصين» وهؤلاء مبدعون حقيقيون ، يلقون التشجيع من الناس ، وينالون الاحترام لموهبتهم وقدرتهم على الوفاء بما تحتاجه الجماعة .

إن هناك - كما رأينا - أنماطا عدة من المؤدين تختلف قدراتهم ، وتتمايز مواهبهم ، ويقودنا هذا بالضرورة إلى التساؤل عن الأسلوب الذى يقدمون به حكاياتهم أو أغانيهم ، وكيف يكونون مادتهم ويعيدون تشكيلها من آن لآخر .

---

١ - المرجع السابق ص ٢٨ ، ٢٩ .

إنهم فى الحقيقة ينتقون ما يقدمونه من مواد مما استوعبوه وحفظوه من تراثهم منذ طفولتهم، واضعين فى اعتبارهم ملائمة ما ينتقونه لذوق مجتمعهم وظروفه ، والمناسبات المختلفة التى قد يشتركون فيها ، إذ يحدث أحيانا أن تطلب الجماعة حكاية معينة أو موالا بعينه فى مناسبة بعينها ، ولا يتطلب نفس الشىء فى مناسبة أخرى ، وهم فى كل حالة يعرفون ما ينتظر أن يطلب منهم .. وهنا يجب أن نتنبه كجامعين عند تسجيلنا لمادتنا للترتيب الذى يقدم به الرواى أو المغنى مادته لنا ، أى التى المواد التى يتصور أنها أفضل وأجمل ، وأيها أقل قيمة ، أو أيها يتصور أنه يرضينا أو أننا نريده ونبحث عنه ؟ وينبغى أيضا أن نضع فى اعتبارنا أنهم يحتفظون بكم هائل من المواد ، ويختزنونه فى ذواكرهم ، وأنهم يعيدون تشكيل هذه المواد فى كل مرة يقدمونها فيها ، وأن هذا يستلزم منا الاهتمام بمغزى هذه العمليات والقوانين التى تحكمها ، لأنها سوف تفسر لنا جانبا من جوانب إبداعهم ، وقدرتهم على استقطاب مشاعر مستمعيهم . والحقيقة أن هذا الأمر على جانب كبير من الأهمية ، ذلك أن التغير الذى يمكن أن يحدث فى المادة الشعبية فى كل مرة تقدم فيها ، قد لا يكون ذا أهمية تذكر ، ومن ناحية أخرى قد يكون عظيم الأهمية . ويتوقف هذا - فى واقع الأمر - على نمط الراوى أو المغنى ، وطبيعة المادة ، ونوع الظروف التى يواجهونها أثناء الأداء.

ويؤثر الانتقال الشفاهى الذى يعد من أهم خصائص الأدب الشعبى على النص ، كما يؤثر أيضا على المؤدى . فمن ناحية النص يمكن لنا أن نلاحظ الاختلاف إذا قارنا بين نص المؤدى والمتلقى أو بمقارنة النصوص المختلفة للمادة التى سجلت فى فترات متقاربة أو متباعدة من مؤد واحد . ولعله من المفيد لنا فى هذه الحالة أن نولى المؤدين بعض الاهتمام ، ذلك أن الرواة والمغنين لا يكونون دائما فى حالة نفسية واحدة ومن ثم ينعكس ذلك على أدائهم فيختلف من شخص إلى آخر ، ومن موقف إلى آخر . وقد يحدث أن يقدم أحد رواة الحكايات بعضا من الحكايات القصيرة التى يريد بها التخلص من إلحاح الجامع ، وهنا لابد أن نعى أننا لا نستطيع الاكتفاء برواية واحدة للحكاية أو بنص واحد لها ، وهو ما يقع فيه الجامعون المبتدئون، وقد وقعت أنا نفسى فى هذا الخطأ .

ويعتمد جوهر التغيير فى النصوص المتشابهة ومداه على الوقت الذى ينقضى بين التسجيلين وحينئذ يمكن تتبع استقرار حصيلة المؤدى ، واختلافها من حين لآخر ، كما يمكن

ملاحظة مقدرته الإبداعية ، ومراحل التطور الذى مرت به المادة ، والتعديلات التى حدثت فيها والإضافة التى أضيفت إليها ، وذلك بمراجعة نصوص عديدة رواها هو نفسه على مر سنوات طويلة ، فكل تعديل أو إضافة يرفد المادة بحياة جديدة ، كما يضفى صيغة واقعية على الأداء عندما يتم أمام جماعة معينة فى مناسبة معينة .

ومن قبيل تحصيل الحاصل أن نؤكد أن أى مادة شعبية - مهما كان نوعها - محكوم عليها بالفناء والاندثار إذا فقدت صلتها بالناس ، فالسمة الأساسية للفولكلور عامة ، والأدب الشعبى خاصة أنه من الناس وإلى الناس . ومن هنا فان الراوى أو المغنى الشعبى له دائما جذوره الممتدة فى بيئته الاجتماعية ، فالأبطال فى الحكايات مثلا يتصرفون كما يتصرف أبناء قريتهم أو جماعتهم فى نفس الظروف ، وفقا لنماذج السلوك المعتبرة من الجماعة . والبيئة عندما تحدد صورة للبطل لا يمكن أن تختلف عما يمكن للجماعة أن تعيه أو تتخيله .. وهكذا .. والمؤدى لا يمكن أن يكون محايدا إزاء ما يحكيه أو يغنيه ، فهو دائما يأخذ موقف البطل - الإنسان البسيط - فى الحكاية فى صراعه مع الشخصية الجبارة أو الشريرة ، وهو فى هذه الحالة إنما يعرض صورة الواقع الأفضل الذى يتوقعه ، وتتوقعه الجماعة أيضا . ونحن فى الحقيقة لا نتفق مع بعض الباحثين الذين يرون أن الحكاية الشعبية هى تعبير عن أمانى الفقراء والبؤساء . إن راوى الحكاية يدخل شخصيته فى نسيج حكايته ، ويضفى من وجهة نظره على الحكاية أثناء أدائها، وحتى إذا حملها أمانيه وأشواقه ، فهذا فى الواقع أكثر من كونه مجرد شوق أو تمنى ، إذ أنه يطابق نفسه مع أحداث الحكاية ، ويمزج بين مواقفها ومصيره الشخصى ، فى إطار تعبيره عن الجماعة التى ينتمى إليها . ويفعل كل الرواة ذلك . ولكن الوسائل تختلف من راو إلى أخر تبعا لمقومات كل منهم الشخصية ، وينسحب هذا أيضا على المغنين كذلك .

إن البيئة الجغرافية والبيئة الاجتماعية ، والتجارب الشخصية المباشرة وغير المباشرة التى يمر بها مؤدى الأدب الشعبى ، ذات تأثير كبير فى تكوين شخصيته وآرائه ومعتقداته ، وهى كلها موضوعات هامة جديرة بالدراسة لأنها تنعكس فى النهاية على المادة والأداء والمؤدى ، وتشترك فى صياغة الشكل لأخير الذى يبدو به النوع الشعبى أمام جمهوره .

وأخيرا فان دور الفرد فى الأداء والعرض ، وفى أسلوب التعبير والتقديم جدير بأن نوجه إليه اهتماما أكبر ، من أجل فهم أفضل لإبداع الشعبى وخصائصه .

إن كلا من اللغة والأسلوب والأداء الدرامى ، وقدرة المؤدى ومهارته تشترك كلها فى تشكيل النصوص الشعبية المختلفة إلى حد كبير ، ونستطيع أن نستخدم أيا من هذه الجوانب لكى نتعرف على دور المؤدى فى صياغة مادته وتقديمها تقديما يجعل الجماعة تنفعل به ، وهو المعيار الذى يتم على أساسه الحكم على نجاحه فى أن يكون مؤديا حقيقيا متميزا ، أو أنه فى سبيله إلى تحقيق ذلك .

وعلى الرغم من اعترافنا أن كل نوع من أنواع الأدب الشعبى يتميز بأسلوبه الخاص به ، وبناؤه الذى يميزه ، وطريقة الأداء التى لا يشاركه فيها نوع آخر ، وأن هذه الملامح لا تتغير بسهولة ، بل إنها تكسب صفة الثبات والدوام بمضى الأيام ، مما يؤدى فى النهاية إلى أن تتكون أشكال وأساليب تقليدية ، إلا أن ذلك لا يمنع المؤدى من أن يكون له قدر من الحرية التى يستطيع عن طريقها أن يضيف ما قد يرى أنه فى صالح هدفه النهائى ، وهو تقديم مادته لآخرين فى مجتمعه بالشكل الذى يحقق تواصله معهم ، واندماجهم فى وجدان جمعى واحد . وعلى ذلك فلا بد من التفريق بين أسلوبين من أساليب تقديم المادة الشعبية : الأول هو الأسلوب التقليدى المتوارث ، والثانى هو الأسلوب الفردى الذى يميز مؤديا عن غيره من المؤدين ، نتجة السمات الخاصة به والتى لا يشاركه فيها أحد غيره .

إن اللغة التى يستخدمها المؤدى هى أول ما يجذب انتباه المستمعين إلى أدائه ، إذ يتميز الرواة والمغنون سواء كانوا من مكان واحد أو من أماكن عدة باختلاف مفرداتهم اللغوية ، وتعبيراتهم وصورهم التى يرسمونها بالكلمات ، ومن هنا يختلف أيضا تأثيرهم فى بيئتهم وفى البيئات الأخرى .

ويتصف الحدث فى الأشكال الروائية الشعبية بأنه ذو أهمية خاصة ، ذلك أنه هو المحور الأساسى الذى يقوم عليه العمل ، وعلى ذلك فان قدرة راوى الحكايات أو مغنى المواويل القصصية على تصوير المواقف وتجسيد الأحداث يجب الالتفات إليها باعتبارها عاملا جوهريا لا يجب إهماله إذا أردنا أن تكتمل لنا أدوات فهم الأدب الشعبى .

ويختلف أسلوب الأداء من مؤد إلى آخر ، فهناك الأداء الخالى من الانفعال ، وهناك الأداء الدرامى الذى يجسم أدق المشاعر ، وأكثر الأحاسيس خفاء ، وهناك من يفضلون الحديث بضمير المتكلم أو بضمير الغائب ، وهناك من يجعلون شخصياتهم يقومون بالتمثيل ، ويقللون من تعليقاتهم إلى أقصى حد عندما يمهدون لذروة الحبكة . وهنا نأتى إلى أسلوب الأداء الذى

لا يحوى الكلمات فحسب ، بل يحوى العرض الدرامى أيضا ، ذلك أنه لا يوجد أداء دون تعبير درامى يقوم به المؤدى .

ومن الطبيعى أن يكتسب الراوى خبرات متجددة عن أحداث حكايته وشخصياتها كلما قام بالحكى عنها ، وعلى ذلك فهو يعبر عن نفسه بالحركات والأشارات والإيماءات إلى جانب الكلمات ، كما أنه يقوم بدور فى الأحداث، وتقليد تعبيرات شخصياته ، وأنماط سلوكها ، وقد يتقمص مظهر بطله وشخصيات حكاياته . وهناك أمثلة كثيرة يمكن لكل إنسان أن يتذكرها ، فكل منا قد شاهد مرة أو أكثر راويا أو مغنيا شعبيا يستطيع أن يطبق عليه ما سبق أن ذكرنا .. أو يلتفت مستقبلا إلى هذه الجزئيات .

الفصل الثالث

جمع الأدب الشعبى

إن مشكلات جمع الأدب الشعبى ودراسته موضوع معقد متسع غاية الاتساع لا ينهض به هذا العدد المحدود من الصفحات ، ولكننا سنحاول أن نتلمس طريقنا لكى نلقى بعض الضوء على هذه المشكلات لا لكى نجد لها حلا ، ولكن لكى نوضحها للدراسين ، مما يمكن أن يدفعهم إلى التعاون على حلها .

وسوف أتناول هنا المشاكل التى يواجهها دارسو الأدب الشعبى ، وجامع المادة الفولكلورية لاعتبارين أساسيين : أولهما أنه الجانب الذى يمكن أن أزعم لنفسى بعض الخبرة فيه ، وثانيهما أنه يمكن أن يكون نموذجا أو مثالا لما قد يقابله الجامع عندما يتصدى للعمل الميدانى فى الجوانب الفولكلورية الأخرى .

وأول الحقائق التى يجب أن تستقر فى الأذهان أن العمل الميدانى إنما يخضع لظروف الميدان نفسه ، ومن ثم فليست هناك طريقة واحدة يمكن القول بأنها الطريقة الصحيحة الوحيدة لمواجهة العمل في الميدان ، وأقصى ما يمكن أن نذهب إليه هو أن هناك إطارا عاما ، اتفق الدارسون على صلاحيته لكى يتسع لأسلوب منظم لا خلاف عليه ، بالإضافة إلى خبرة الباحث أو الجامع نفسه من واقع التجربة ذاتها .

إن الجامع هو الأساس الذى تنبنى عليه دراسة الفولكلور ، ومن ثم فهو أهم عامل من العوامل التى تتكون منها الظاهرة أداء ، وجمعا ، ودراسة ، ولذلك لابد أن تتوفر له - بادىء ذى بدء - مجموعة من المهارات الشخصية والقدرات العلمية والتكنيكية ، وأن يكون على بينة بمهمته ، ومعرفة بما يريد جمعه ، وأهمية ذلك الذى يجمعه بالنسبة للمجتمع الذى يتعامل معه باعتباره جزءا هاما من ثقافته .

إنه مطالب أولا أن يكون قادرا على التواصل مع الآخرين ، يستطيع أن يألف الناس ، وأن يجعل الناس يألفونه ، وأن يكون مقبولا لديهم ، قادرا على اكتساب احترامهم لنفسه ولعمله، واكتساب ثقتهم فيه ، وتعاطفهم معه .

ومن هنا فانه يجب أن يكون على استعداد لإقناع هؤلاء الذين يظنون أنه إنما جاء ليجمع أغانيهم وحكاياتهم وأمثالهم وغيرها لكى يقوم ببيعها للإذاعة والتليفزيون ، والإثراء من

ورائها ، بمهمته ، وبما جاء من أجله ، وألا يمل من الشرح وإعادة الشرح ، فى أسلوب مبسط يناسب طبيعة الجماعة التى يعمل معها ، والمستوى الثقافى الذى نبعوا منه ..

إن قدرة الباحث على التعريف بنفسه وبالمهمة التى جاء من أجلها أمر فى غاية الأهمية ، إذ يتوقف على ذلك قبول الناس أو رفضهم له ، ولذلك فانه من المستحسن أن يكون تعريفه بنفسه ، وبمهمته تعريفا عاما ، يعطيه الفرصة لأن يكون أكثر حرية ، وقدرة عل مواجهة الظروف المختلفة التى قد يواجهها أثناء عمله في الميدان ، أو لقاءاته مع الناس . وإذا كان من أساسيات العمل الميدانى ، كما قلنا ، أن يكون الباحث قادرا على التواصل مع الناس ، فان معرفة السمات العامة التى تميز المجموعة التى يتعامل الباحث معها مفيد لغاية ، كما أنها تيسر له أن يقيم مع بعض أفرادها علاقات طيبة يمكن أن تسهل له إنجاز مهمته ، طالما أن العوامل الشخصية هى التى تتحكم فى الموقف كله منذ البداية .

إن معايشة الناس ، ومشاركتهم أوجه حياتهم ، أمران لا غنى للباحث الميدانى عن أن يضعهما فى حسبانه ، وأن يضع نصب عينيه أيضا أن يكون ذلك مدعاة إلى تكوين علاقات إنسانية أساسها الثقة المتبادلة والود ، والصداقة . فعندما كنت أسجل المادة الميدانية لرسالتى فى الماجستير عن الأغنية الشعبية فى منطقة البرلس ، استأجرت غرفة فى بيت أحد الصيادين فى بلطيم وقد أتاح لى هذا السكن الذى جاء بمحض الصدفة أن أجاور سائق الأوتوبيس الذى يربط البرلس بكفر الشيخ ، وكان محصل تذاكر نفس الأوتوبيس يسكن الغرفة المقابلة ، ولم يكونا من أهل البرلس ، ومن ثم نشأت علاقة صداقة بينى وبينهم باعتبار الجيرة ، وباعتبار الغربة أيضا . وأتاح لى هذا أن أتعرف بكل أصدقائهما وهم كثيرون ، ذلك أن طبيعة عملهما كانت تتيح لهما أن يلتقيا بمئات الناس من أهل الأقليم كل يوم ، وقد ساعدنى ذلك مساعدة كبيرة ، هذا بالإضافة إلى أنهما كانا يقضيان وقت فراغهما عادة فى المقهى الرئيسى فى مدينة بلطيم ، ومن ثم كان من الطبيعى أن أصحبهما إلى هذا المقهى ، مما أتاح لى أيضا أن أتعرف بكثيرين من أهل الأقليم ، وهو ما كان له أكبر الأثر بعد ذلك فى إنجازى لمهمتى على أحسن وجه ممكن آنذاك . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى أفادنى سكنى لدى أحد أهالى المنطقة فى أن أتعرف على عادات الناس هناك ، وبمجرد أن اطمئن إلىّ صاحب المنزل وزوجته ، وإلى أننى لست من رجال المباحث أو الشئون الاجتماعية أو الضرائب أو ما إلى ذلك ... حتى أفسحا لى صدرهما ، واستجابا لكل ما طلبته منهما من معونة . وينبغى فى هذا الصدد أن

أقرر أنه ما كان من الممكن لى أن أسجل البكائيات التى سجلتها من البرلس ، لولا مساعدة السيدة صاحبة البيت ، فهى التى استطاعت إقناع السيدتين اللتين سجلت لهما ، وهى التى جاءت بهما إلىّ ، وهى التى رتبت كل شىء بشكل جيد بعد أن أفهمتها ما أريد وبعد أن تعودت على أن ترانى فى الأفراح والمناسبات المختلفة ، ورأت ما اتكبده من عناء سواء فى التسجيل أو فى التفريغ . وعلى العكس من ذلك كان سكنى فى الفيوم أبان رسالتى للدكتوراة ، عائقا لى دون معايشة الناس بالشكل الذى تمنيته ، إذ لم يكن من السهل أن أقيم فى فندق نظرا لامكانياتى المادية المحدودة ، ولم يكن من المتيسر لى أن أقيم مع إحدى الأسر فى الفيوم « المدينة » ، ومن ثم أقمت فى استراحة المحافظة [1] حيث كان جيراني فى الغرف الأخرى موظفى المحافظة المغتربين ، والذين لم يكن يعنيهم كثيرا أمرى أو أمر ما أقوم به ، إلا بقدر ما يبعث ذلك الابتسام على وجوههم ، أو تستثيره كلمة فولكلور من تهكم أو سخرية . على أية حال ، كانت الاستراحة بالنسبة لى أقرب ما تكون إلى فندق آوى إليه بعد عودتى من التجوال فى أنحاء المحافظة ، وهو الشىء الرئيسى الذى كان يعنينى آنذاك ... أن أجوب أكبر عدد ممكن من القرى لأسجل ما أنا فى حاجة إليه .

ولعل هذا يقودنا إلى أن نطرق إحدى المشكلات التى تواجه الباحث الميدانى وهى أن العامل النفسى له تأثير كبير ، فمما لا شك فيه أن العمل وسط أناس يبادلون الباحث الود ، ويتفهمون موقفه ودوافعه ، وما يؤديه من عمل يختلف تماما عن العمل وسط أناس غير مهتمين ، أو لا يعنيهم ذلك العمل فى كثير أو قليل ، بل قد يسيئون الظن بالباحث ، ومن ثم يعرقلون عمله .

ولقد مررت بتجربة من هذا القبيل لا أزال أذكرها لما كان لها من تأثير فى نفسى آنذاك . بعد وصولى إلى الفيوم ، وجهنى بعض الأصدقاء إلى زيارة قرية قصر الباسل من أعمال مركز أطسا ومقابلة عمدة القرية الأستاذ إبراهيم الباسل (توفى إلى رحمة الله) إذ أنه سيعاوننى فيما أنا بصدده . وتوجهت إلى قرية الباسل ، وسألت عن العمدة إبراهيم الباسل ، فقيل أنه ليس موجودا ، وأنه ليس العمدة ، وإنما العمدة رجل آخر اسمه الشيخ محمد عبد القوى ، فسألت عن منزله ، وقادنى واحد من أهل القرية إليه ، واستقبلنى الرجل متوجسا ، خائفا ،

١ - تقتضى الأمانة أن أوجه الشكر هنا للسيد / على فوزى يونس محافظ الفيوم ثم البحيرة الأسبق على استضافته لى فى الفيوم ، واستضافته لبعثة قسم اللغة العربية فى البحيرة .

منكرا أنه يعرف أى شىء ، سواء كان حكايات أو أغانى ، أو أمثالاً ، على الإطلاق ، ولما سألته أن يدلنى على من يعرف ولم أكن قد سألته إذا كان يعرف شيئا أولا يعرف ، قال إن هذا الذى أسأل عنه قد أنتهى منذ زمن بعيد ، فلم يعد الناس يحكون الحكايات ، أو يغنون ، أو يتمثلون الأمثال ، أو يتلهون بالفوازير ، حتى الأفراح لم يعد الناس يغنون فيها كما كان الأمر من قبل ؛ فكل الناس « مبليين » « مبتلون » (من البلوى) وفى كل بيت (مريض أو متوفى) ، والتقطت أنا الخيط فقلت له إننى أريد أن أسجل (العديد) الذى يقال فى مناسبة الوفاة ، وكم كانت دهشتى عندما أخبرنى الرجل أنهم لم يعودوا « يندبون موتاهم » ، « كل واحد حاطط همّه فى عبُّه وخلاص » تركت الرجل وأنا أحس بإحباط شديد ، فها أنا أزور أول قرية فى الفيوم ، وها هو ما لقيته ، واغرورقت عيناى حقيقة بالدموع ، وأنا أجلس على حافة الطريق فى انتظار الأوتوبيس كى أعود إلى الفيوم ، ويشاء الحظ أن يمر بى أحد أصدقاء إبراهيم الباسل ، ويلفت منظرى وشكلى الرجل فيسألنى بعد أن حيانى إذا كنت أريد شيئا ، فأخبرته بما جئت من أجله ، فأصر على دعوتى للشاى ، لأن الأوتوبيس لن يصل قبل ساعتين إذ أن موعده لم يحن بعد ، فقبلت الدعوة ، وسرت معه إلى بيته ، وهناك عرفت أن إبراهيم الباسل كان هو العمدة ولكنه وضع تحت الحراسة ظلما ، وعزل من العمودية ، ولكن القرية لا تعترف إلا به عمدة لكرم أخلاقه ، وحبه للقرية وحب القرية له ، وأنه للأسف سافر إلى مدينة الفيوم اليوم ، وأنه سيقوم باخباره بموضوعى وأين أقيم .

وفى اليوم التالى فوجئت - وكنت آنذاك أقيم فى أحد فنادق الفيوم قبل أن يأذن لى السيد المحافظ بالإقامة فى استراحة المحافظة - برسول من إبراهيم الباسل جاء ليصحبنى إليه ، فالرجل فى انتظارى ، فى قصر الباسل ، وهناك التقيت لأول مرة بالمرحوم إبراهيم الباسل .... وينبغى أن أقرر هنا أنه لولا هذا الرجل الكريم ما استطعت أن أفعل شيئا فى الفيوم ، ذلك أنه هو الذى فتح لى أبواب الفيوم على مصراعيها وكان بمثابة الأب الروحى لى وللبحث .

استقبلنى المرحوم إبراهيم الباسل فى بيته ، ولم يستغرق الأمربضع دقائق حتى كان الرجل قد فهم ما جئت من أجله ، وإذا به يقول لى سنتناول الآن الغذاء ، ثم ستأتى معى لنحضر معا « ميعاد عرب» إذ اعتقد أن ذلك مما يهمك أن تراه وأن تعرفه ، فلما سألته عن « ميعاد العرب » علمت أنه مجلس تحكيم عرفى (وصفته بالتفصيل فى رسالتى للدكتوراه عن الفيوم).

وهكذا بدأ العمل فى الفيوم . وما يهمنى هنا أن ألفت إليه النظر أن الباحث الميدانى معرض لأن يواجه ظروفا كثيرة لا يستطيع أن يخمنها مقدما ، ولا أن يعد نفسه لمواجهتها سلفا ، فالأمر يعتمد على اللحظة التى يواجه فيها الموقف ، وعلى أبعاد الموقف وضروراته ومن ثم تختلف ردود الفعل . إن الباحث لابد أن يكون صبورا خلال المراحل الأولى من النزول إلى الميدان والعمل وليس معنى ذلك أن يفقد الصبر مع تقدم العمل ، ولكن المقصود أن يتوقع أن الناس لن تفهمه فى البداية ، وأنهم سيسيئون الظن به ، وأنهم سيقولون له أشياء لا يتصور أنه سيسمعها أو أشياء بعيدة تماما عما يريده ، إذ يحدث أحيانا أن يرفض الراوى أن يقدم للباحث مالديه أو ما يعرفه رغم أنه يعرف أن الباحث يعرف أن لديه الكثير ، ولكن شيئا ما لا يمكن تعليله يجعل الراوى يرفض تماما الإدلاء بما عنده . وقد حدث ذات مرة وكنت فى قصر الباسل فى بيت المرحوم إبراهيم الباسل نسجل بعضا من ذكرياته عن الشعراء الشعبيين الذين كانوا حول المرحوم حمد باشا الباسل ، أن سمعنا فتاة تغنى ، وإذا بالمرحوم إبراهيم الباسل يتوقف ويقول ضاحكا « رزقك جالك يا عم لحد عندك » ويطلب من أحد الجالسين أن يذهب لإحضار الفتاة ، وجاءت الفتاة ، وإذا بها واحدة من الغجريات اللاتى يدرن على البيوت يمدحن الرسول عليه الصلاة والسلام ، وأصحاب البيوت ، ويتسولون بهذه الطريقة ، وقال لها المرحوم إبراهيم الباسل أن تغنى لنا ، وسوف يعطيها ماتريد وإذا بالفتاة تبكى وترفض الغناء تماما .. ولم ينفع معها الوعد بمكافأة سخية ، أو التهديد باجلائها هى وذويها عن القرية ، بل والمحافظة كلها من بعض الجالسين . فطلبت منهم أن يتركوها لحال سبيلها ، ولنعد إلى استكمال ما كنا فيه من حديث ، وتركوا الفتاة فعلا ، وبدأنا مرة أخرى فى تسجيل بعض الأشعار الشعبية التى يحفظها بعض الحاضرين وإذا بنا نلاحظ الفتاة تتلصص علينا ، من جانب الباب ، ثم إذا بها تعود مرة أخرى لتطلب بنفسها أن أسجل لها . هذه حالة من الحالات التى يواجهها الباحث الميدانى فى أثناء العمل ، وربما لم تكن حالة نمطية ، ولكنها على أية حال توضح جانبا من سلوك الرواة الذى يختلف من راو إلى آخر . إن من الحقائق المعروفة لدى الذين مارسوا العمل الميدانى أن اللحظة التى يلتقى فيها الباحث مع الراوى إنسانيا تنهار الحواجز بينهما ، وتربط صداقة عميقة بين كل منهما والآخر ، ومن ثم لايستغرق الأمر جهدا كبيرا ، إذ يدخل الراوى إلى موضوعه مباشرة ، بل يصبح أكثر حرصا من الباحث على الوقت والجهد ، وعلى أن يعطيه كل ما عنده ، وأن يرشده إلى غيره ممن يعرف أن الباحث يحتاج إلى ما لديهم . ولعل أحد الأمثلة الممتازة على هذا النوع من الرواة الممتازين خلقا وقدرة على

الأداء السيد / سالم الباسل ، والسيد / جيلانى العاصى المبروك .وتعد الاحتفالات والمناسبات العامة أحد المجالات التى لابد للباحث أن يستثمرها ، ذلك أنها تشكل مصدرا هاما من مصادر التعرف على البيئة ، وعلى الناس ، وعلى عاداتهم وتقاليدهم وثقافتهم ، كما أن المناسبات والاحتفالات الخاصة أيضا تشكل مجالا خصبا للباحث كى يعمق صلته بالناس ، وعلاقته بهم ، ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الباحث يجب عليه ألا يرفض أى دعوة توجه إليه لحضور حفل أو مناسبة خاصة أو عامة ، وإن كان عليه أن يضع فى اعتباره أن هذا القبول أو هذه المشاركة ، ليست أمرا مطلقا وإنما ينبغى أن تظل دائما فى إطار حدود معينة ، حتى لا تتحول إلى عبء عليه ، أو تتسبب فى إفساد عمله .

والموالد - مثلا - أحد المناسبات العامة التى يمكن للباحث الميدانى أن يشارك فيها ، وأن يتاح له من خلالها التعرف على كثير من العادات والتقاليد ، وأنماط الفولكلور التى تحفل بها مثل هذه المناسبة . كما تيح له أيضا التعرف بكثيرين من أهل المنطقة التى يقوم بدراستها وتسجيل كثير من الأنواع الفولكلورية التى يقبل الناس على ممارستها أو الاستمتاع بها ، بشكل طبيعى ، ودونما ترتيبات معقدة .

وكما سبق أن ذكرنا ، فان مشاركة الباحث فى الأنشطة المختلفة وكذلك مشاركة الباحث للناس أيضا أمران لا غنى عنهما ، لأنهما يتيحان له فرصة طبيعية لتحقيق الاتصال والتواصل مع الناس ، وهم المصدر الرئيسى الذى يهم الباحث . إن أى دعوة تيح له أى لون من ألوان المشاركة لا يجب أن ترفض أبدا ، وعلى سبيل المثال فقد أتيح لى عن طريق المشاركة فى نشاط قصر الثقافة فى الفيوم أن أضرب عصفورين بحجر واحد كما يقال فى المثل ..

حدث فى ذات مرة أن سألنى مدير القصر عن امكانية أن ألقى محاضرة عن الأدب الشعبى كجزء من خطة القصر الثقافية وما إذا كان من الممكن أن استخدم بعض النماذج الحية مما جمعته ورحبت بذلك تماما ، وفى تقديرى أن هذا سيتيح لى أن أتعرف على أناس جدد ، ربما أعانونى على مهمتى التى جئت من أجلها ... وألقيت المحاضرة ، وتحقق لى ما قدرته ، فقد أقبل كثيرون ممن حضروا علىّ ، وأبدوا رغبتهم فى مساعدتى على جمع الأدب الشعبى ، بل دعانى بعضهم لزيارة قريته والالتقاء بالرواة والمغنين وغيرهم ممن يشتهرون بين أهل القرية باجادة الحكى أو الغناء . وأخبرنى البعض الآخر ببعض المناسبات التى أحس أنها يمكن أن تكون موضع اهتمام منى . ووصل الأمر إلى أن دعانى كل من كان يعرف أن عرسا أو موكب

حاج أو ختانا ، أو أحتفالا بسبوع طفل من أقربائه ، لحضور الاحتفال ، وعرض كثيرون أن يستضيفونى فى بيوتهم فى مثل هذه الظروف للفترة التى أرغبها . كان هذا أول العصفورين ، أما العصفور الآخر ، فقد كان الاحترام الذى أحسست أن الناس قد بدأوا ينظرون به إلى فولكلورهم ، أذكر ذلك ، لأن تعليقات الكثيرين قبل المحاضرة ممن جاءوا لحضورها ، كانت توحى بأنهم إنما جاءوا ليستمعوا إلى محاضرة عن « كلام فارغ » أى أن المحاضرة ستكون «كلام فارغ ... وكان أحسن يجيبوا لنا واحد يتكلم فى حاجة مفيدة ، حاجة تملا المخ » ... أو « كان أحسن يا عم يجيبوا زكريا الحجاوى والا خضرة ... أهو كنا ضحكنا شوية والسلام » ... كثيرون جاءوا بحكم التعود على حضور الندوات واللقاءات التى تعقد فى قصر الثقافة ، لا عن اقتناع بقيمة الموضوع ، أو قيمة المحاضرة ، أو المحاضر . ولكن النتيجة كانت شيئا رائعا حقيقة ، انعكست كما قلت على كثير من الدعوات التى تلقيتها ، بل إنى أذكر أن أحد الساخرين بشدة من المحاضرة والموضوع قبل بداية المحاضرة وكان يقف موجها اللوم لمدير المركز على إضاعة وقت الناس فى مثل هذه التفاهات ، دون أن يعرف أننى المحاضر ، جاءنى ليقول لى إنه كان يسمع والدته تقول أشياء كثيرة مما ذكرته كأمثلة فى المحاضرة ، وأنه لم يكن يتصور أن لهذا الكلام أى مضمون أو قيمة ، ولكنه يعدنى بأن يجمع كل ما تقوله الأم ، وما يرد على سمعه ، وأنه منذ هذه اللحظة سيبدأ فى جمع المواويل التى يسمعها والأغانى ، والأمثال ... وكل ما تحدثت عنه ، وأنه سيوافينى بما يجمعه ، راجيا أن أقول له رأيى فيما فعله ، وقد بر الرجل بوعده حقيقة ، وأصبحنا صديقين منذ ذلك الحين وأخذ يراسلنى بانتظام بعد ذلك .

إن الحديث عن المناسبات والظروف التى يمكن للباحث الميدانى أن يستثمرها لصالح عمله لا يمكن أن ينفد أو ينتهى ، وأقصى ما يمكن أن أقدمه هنا هو بعض النماذج والأمثلة لما واجهته أثناء عملى من خبرة واقعية ، ولست أزعم أن كل ما واجهته كان مثاليا أو أننى كنت موفقا ، بل لعلى قد مرت بى لحظات كنت أكره فيها العمل ، وأكره نفسى ، وأفكر فى حزم حقائبى ، والعودة ، وأنه ليس بالماجستير أو الدكتوراة يحيا الإنسان أو يكسب الاحترام ، نظرا لما كنت ألاقيه من عناء ، ومشقة ، يصبح الحديث عنهما الآن مثيرا للابتسام والحنين ، ولم يكن الأمر كذلك آنذاك . وسوف أذكر ما مر بى فى بلدة « الشهابية » من قرى مركز البرلس كنموذج لأحد أشكال المعاناة .

جاءنى أحد الأصدقاء ذات مساء ، وأخبرنى أن فى بلدة الشهابية « عرسا » وأنه أخبر بعض أصدقائه هناك برغبتى فى تسجيل العرس فرحبوا بذلك ، وأنه جاء ليدعونى للذهاب معه . فرحت جدا لهذه الدعوة ، فقد كنت أعرف أن أفراح هذه القرية تتميز بسمات خاصة عن أفراح غيرها من القرى المجاورة فى البرلس ، من خلال المعلومات التى جمعتها إبان الفترة الأولى من وجودى هناك . على أية حال كنت مستعدا بعد دقائق قليلة من توجيه الدعوة ، للذهاب ، حملنا معا جهاز التسجيل ، والكاميرا ، والأشرطة وكمية من حجارة البطارية لتشغيل الجهاز فترة طويلة ، إذ أخبرنى الصديق أن العرس يبدأ من الثامنة مساء رسميا ، وينتهى قبيل الفجر تقريبا . وكان علينا أن نمشى ثمانية كيلو مترات ، بعضها وسط الرمال الناعمة التى تشتهر بها البرلس ، والتى يصعب السير فيها ... واستغرقت المسافة نحو ثلاث ساعات ، فقد تهنا فى الطريق ... المهم أننا وصلنا حوالى الساعة العاشرة مساءً إلى القرية... وهى قرية صغيرة ، ومن ثم كان من اليسير أن نهتدى إلى مكان العرس ومن ثم توجهنا إليه ، فوجدنا الناس ، رجالا ونساء ، فتيانا وفتيات قد تجمعوا هناك ، والكل سعيد فرح ... هناك من تزغرد ، وهناك من يغنى ، وهناك من يرحب بالقادمين .. الخ ... حيّانا بعض الموجودين ورحبوا بنا ، ثم اتجهت فورا إلى مجموعة من الفتيات كن يغنين بعض الأغانى الجميلة حقيقة والتى كنا قد بدأنا نسمعها على البعد قبل وصولنا إلى المكان ... أخرجت جهاز التسجيل من الحقيبة وبدأت فى إعداده للعمل ، وما أن وجهت الميكرفون ناحية الفتاة التى تقود الغناء ، حتى صرخت ، وتوقفت عن الغناء ، وجرت ، وإذا ببقية الفتيات يصرخن ، ويجرين خلفها وأخذ الناس يتركون ما هم فيه من مشاغل العرس ، والحقل ليتجمعوا حولى ، متسائلين عما حدث ، وما الذى أدى بالفتيات إلى الصراخ والجرى ، وأخذ واحد يدفعنى فى كتفى ، وآخر يشدنى وثالث يحاول انتزاع الحقيبة والجهاز من يدى ، وتأزم الموقف بشدة ، وضاع صديقى وسط الزحام ، وأنا لا أعرف كيف أتصرف وإذا بى أسمع من يقول ، هاتو شيخ الغفر فلان يشوف الأفندى ... ده أيه .. فالتقطت اسم شيخ الغفر ، وما أن جاء الرجل ، سائلا ، مستوضحا عما حدث ، حتى بادرته بالقول بكل ثقة ، أنت شيخ الغفر فلان فنظر إلى الرجل قائلا « أيوه » فقلت له « خدنى للعمدة لو سمحت « فقال الرجل » العمدة مش موجود .. وسافر « فقلت له أذن .. تصرف ، البيه المأمور مش اداكم خبر بأن أنا جاى عشان أسجل الفرح ده » (طبعا لم يكن المأمور يعرف أننى سأتوجه لتسجيل هذا العرس، أو غيره) وإذا بالرجل يقول « الله هو أنت الأفندى بتاع الإذاعة اللى داير هنا

يسجل» فقلت له « أيوه » .. فقال « ... أيوه طب مش كنت تقول كده م الأول » .. انتهزت الفرصة وقلت « طب خذنى بقى ياشيخ الغفر بيت العمدة لو سمحت عشان الوقفة كده ما تصحش » فقال الرجل « اتفضل » وسار وسرت خلفه ، وتبعتنا القرية كلها تقريبا ... تركوا العرس وساروا خلفنا حتى بيت العمدة . وهناك فتح شيخ الغفر « المندرة » وجلست امتلأت الغرفة تماما ، وأخذ من لم يجد له مكانا ، يتفرج علينا من نوافذ الغرفة . وبدأ الناس يتساءلون مرة أخرى عما جاء بى ، وماذا أحمل فى حقيبتى ، وما هذا الشىء الذى أخاف الفتاة وزميلاتها ؟ ! الخ .. ولم أجد مناصا من إخراج جهاز التسجيل ، جعلتهم يرونه ويلمسونه وفككت بعض أجزائه أمامهم ، وبعد أن اطمأنوا ، شرحت لهم طريقة عمله ، وجربته أمامهم ، وإذا بهم يتسابقون لكى أسجل لهم ، رغبة فى أن يسمع كل منهم نفسه بعد ذلك... وبالطبع كان لشيخ الغفر النصيب الأكبر من التسجيل والسماع ... وإذا بوالد العروس يدخل علينا هائجا ، شاتما ، لاعنا الباحث لأنه أفسد عرس أبنته فاعتذرت له بأدب ، ولكن الرجل ظل يسب ويلعن ، وأخذ يتهجم علىّ ، فعاتبته ، موجها الكلام للموجودين جميعا ، من أننا فى قريتنا لا نشتم ضيوفنا ، ولا نعتدى عليهم ، بل نرحب بهم مهما حدث منهم ، ولكن يبدو أن هذه القرية تختلف ، وأن أهلها ليسوا بالكرم الذى سمعته عنهم قبل مجيئى ... وإذا بالموجودين جميعا ، يهاجمون الرجل ، وينهرونه ، ويتجون إلىّ معتذرين ، ويصرون على أن شرط عودتهم لحفل العرس هو أن أصحبهم ، وأن أسجل ما أريد .

وأسقط فى يد الرجل ، فدعانى ، معتذرا عن حدته معى ، فتوجهنا جميعا إلى حفل العرس . وهنا بدأ الجزء الثانى من مأساة تلك الليلة التى علمتنى الصبر وألا انساق وراء عواطفى وانفعالاتى مهما كان الأمر ، ومهما كان الموقف الذى يمر به الإنسان فى ميدان العمل.

من عادة أهل الشهابية أن يرقصوا رقصة يسمونها « الحجالة » أثناء حفل العرس ، كجزء من الاحتفال ، وهى رقصة يشارك فيها الرجال ، بعض النساء والفتيات ، إذ يقف الرجال نصف دائرة تقريبا يغنون على ايقاع تصفيق الأيدي بينما ترقص النساء أمامهم [1].

ولكى أقوم بالتسجيل ، جاءوا بكرسى لأجلس عليه ، ومنضدة لأضع عليها الجهاز ، واخترت أن أجلس فى طرف نصف الدائرة حتى لا أقف أمام الذين يغنون أو أعوق حركة من

---

١ - انظر الوصف بالتفصيل فى « الأغنية الشعبية . فى أقليم البرلس » .

يرقصن . وبالطبع كان الموقف يحتم أن التفت إلى الناحية التى يتم فيها الغناء والرقص ، غافلا عن الجهاز . وكنت ألاحظ آنذاك أنه بين الفترة والفترة يخرج واحد من صف المغنين من الطرف الآخر المقابل للذى أجلس فيها ليقف إلى جانب المنضدة التى يوجد عليها جهاز التسجيل ، فينظر إلىّ مبتسما ، وأنا أرد ابتسامته بابتسامة مثلها وهكذا ، إلى أن يتوقف الغناء والرقص بعد فترة وجيزة لقلة عدد المشاركين فى الغناء من الرجال ، لأن معظمهم قد توقف عن الغناء ، وأصبح يقف بجوارى متفرجا على بكرة شريط التسجيل تدور ... وفهمت أنهم يرغبون فى سماع ما سجلته ، فأعدت الشريط ، مستجيبا لرغبتهم ، وبدأنا نسمع ، وإذا بالمسجّل شىء لا يمت بأدنى صلة لما كانوا يغنونه . كان كلاما ممطوطًا ، وحشرجات ، وأشياء غير مفهومة بالمرة ، وظننت آنذاك أن الجهاز أصابه عطل مفاجىء أو شىء من هذا القبيل ، نتيجة للظروف التى كنت فيها فى بداية الليلة ، ولكننى استبعدت هذا الاحتمال لأن الجهاز كان يعمل بكفاءة ، قبل توجهنا للعودة إلى حفل العرس مباشرة ، عندما كنت أريهم كيف يعمل .. وكان الاحتمال الأخير الذى طرأ على خاطرى أن تكون البطاريات التى يعمل بها مغشوشة أو استعملت من قبل ، ولم انتبه أنا إلى تغييرها ومن ثم فهى السبب فيما حدث، فغيرت البطاريات واعتذرت لهم وطلبت منهم أن يعودوا للغناء ، وسوف يسمعون ما غنوه مرة ثانية ، وأننى أعدهم بذلك ، ورجوتهم ألا يتوقفوا حرصا على مشاعر أهل العروسين، وما إلى ذلك . واستجابوا فعلا لرجائى بعد أن عبروا عن امتعاضهم لفشلى فى أن أسمعهم ما سبق لهم أن غنوه كما عبر بعضهم تلميحا عن أننى ربما كنت أخدعهم ، وأننى لا أريد أن أُسمعهم ما قالوه . على أية حال أقنعتهم بعد جهد كبير أن عيبا ما ، طارئا قد أصاب الجهاز، وأننى أرجو الله ألا نفشل هذه المرة .

ولن استطيع بالطبع أن أصف مشاعرى آنذاك ، خوفا من أن يكون شيئا ما قد أصاب الجهاز ، وأننى لن استطيع تعويضه نظرا لامكانياتى المحدودة ، وأن إصلاحه قد يستغرق وقتا أنا فى أشد الحاجة إليه .. أشياء كثيرة من هذا القبيل دارت فى خاطرى ، ولكنى بعد لحظات كنت مندمجا معهم ، جاهزا لكى أسجل ... وبدأنا التسجيل ...و ما هى إلا دقائق حتى لاحظت مرة أخرى تسرب البعض ، ومجيئهم للوقوف إلى جانب المنضدة ... ثم بعد فترة إذا بأحدهم يقول لى « يا أفندى الفلم فك » ... التفت ناحية الجهاز فوجدت شريط التسجيل قد انقطع ، أوقفت التسجيل ، وغيرت الشريط ، واعتذرت لهم عما أسببه من ازعاج ، وبدأنا للمرة الثالثة ، وتكرر ما حدث فى المرتين السابقتين ، من انسحاب البعض ومجيئه للوقوف

إلى جانب الجهاز ، وفى هذه المرة لم أرفع عينى عن الجهاز ، وإذا بواحد من الواقفين يمد يده ويضع أصبعه على إحدى البكرتين اللتين يدور عليهما شريط التسجيل فتتوقف عن الدوران وبالطبع يظل الشريط دائرا فى الفراغ ، فابتسمت ورجوته ألا يفعل ذلك ، بصوت هامس حتى لايفسد التسجيل ، وأحنى الرجل رأسه خجلا ، وأدرت رأسى إلى الناحية الأخرى حتى لا أحرجه أكثر من ذلك ، وأيقنت أن كل ما حدث من قبل كان بسبب أشياء من هذا القبيل ، ولكن ماذا استطيع أن أفعل ؟! وعدت مرة أخرى لكى أنظر إلى جهاز التسجيل ، وإذا بى أجد آخر قد وضع يده كلها هذه المرة على البكرة الأخرى . وإذا بالشريط الثانى ينقطع أيضا.. وهنا لم استطع أن أتمالك نفسى من الغيظ ، وكانت الساعة قد تجاوزت الثالثة صباحا ، فلعنت القرية وأهلها ، واليوم الأغبر الذى قذف بى إليهم ، والعمل الذى أحوجنى إلى تحمل كل ذلك .. فى ثورة عارمة .. وجمعت حاجياتى فى غضب ، ورجوتهم أن يبتعدوا عنى ، وأن يتركونى لحالى ، لأعود مرة أخرى إلى بلطيم .. وفعلا غادرت القرية مباشرة بعد ذلك .

لقد علمتنى هذه التجربة الكثير .. وكيف أنه لابد من تهيئة الظروف قبل الإقدام على العمل ، وأنه من الضرورى ألا يترك الباحث نفسه لمن يرغبون فى مساعدته دون أن يكون على وعى بقدراتهم ومكانتهم فى مجتمعهم ، حتى لا يتكرر ما حدث فى تلك الليلة ، إذ اختفى صديقى تماما ، ولا أعنى أنه هرب وتركنى ، ولكنى أعنى أنه كان لا حيلة له فى شىء على الإطلاق ، ولم يكن أحد ليقيم لوجوده وزنا من أى نوع .

والذى لاشك فيه أن المعتقدات الشعبية تحكم فى كثير من الأحيان سلوك الناس فى المجتمعات الشعبية وحياتهم ، ومن ثم ربما نسبوا أى خلل يحدث ، أو نجاح يتحقق إلى عامل لم يكن موجودا ، كما حدث فى حالتى هذه سلبا ، وكما حدث في موقف آخر ، ايجابا .

بالطبع كانت المناسبة رغم كل ماحدث فيها ، وبسببها ، مجالا لكثير من الظواهر الفولكلورية ، وأهمها اعتقاد والد العروس أن شيئا ما خطأ قد حدث بمجيئى تلك الليلة ، وأن ذلك لابد أن يكون عقابا عن خطأ ارتكبه ، وإلا فما سبب هذا الذى يحدث من وجهة نظره ؟.

ذكرت من قبل أن سكنى فى بيت أحد الصيادين فى البرلس ، قد أتاح لى الفرصة للتعرف على كثيرين من سكان الأقليم وأهله ، وأتاح لى ذلك أيضا أن أدعى لتسجيل أغانى عمل الصيادين فى البحيرة ، وكان ذلك مدعاة سعادة كبيرة لى ، إذ سأستطع أن أسجل هذه الأغانى فى بيئتها الطبيعية ، ومناسبتها الحقيقية دونما افتعال .

وصاحبت فعلا إحدى رحلات الصيد فى البحيرة (القفشة)[1] وسجلت مجموعة الأغانى التى يغنونها كاملة ، سواء فى الماء أو على ظهور المراكب ، أثناء العمل ، كما سجلت لهم أغانيهم عندما يفرغون من العمل ليلا ، ويجلسون للسمر ، قبل النوم . وحدث أن زاد محصول السمك خلال هذا الأسبوع الذى صاحبتهم فيه عما تعودوا عليه فى الأسابيع السابقة وعدوا ذلك فألا طيبا مرتبطا بوجودى معهم وأننى « وش الخير » ، وكان من نتيجة ذلك أن دعونى للنزول معهم مرة أخرى ، فاستجبت لهم ، وصاحبتهم أسبوعا آخر ، وحدث أن زاد المحصول مرة أخرى عن الأسبوع السابق ، فتأكد لديهم أن هذا إنما يحدث بسببى ، وكنت أنا أداعبهم بقولى « أننى يتيم وغلبان وربنا عايز يكرمنى .. » وأشياء من هذا القبيل ، فيزداد لديهم الشعور بأن هذا حقيقى فعلا ، وأننى السبب فى هذا الرزق ولذلك فلابد أن يعطونى جزءا من هذا السمك ، لأتصرف فيه كيف شئت ، وبالطبع لم أكن أستطيع أن آخذ كل الكمية التى قرروا إهداءها إلىّ ، وإنما أخذت جزءا منها لجيرانى فى السكن ، وأصحاب البيت ، شاكرا لهم كرمهم . وأصبحت عادة أن يأتوا إلىّ مساء كل يوم جمعة ، طوال فترة إقامتى فى البرلس ، ليطلبوا منى أن أصحبهم فجر السبت فأعتذر أحيانا ، وأتعلل أحيانا بأننى مريض أو متعب ، أو أننى مضطر للسفر ، وفعلا سافرت مرة يوم الجمعة عصرا ، مدعيًا أن أمرًا هاما يستلزم سفرى فجأة ، وأننى لا أعرف متى سأعود ، حتى لا أجرح مشاعرهم برفضى الذهاب معهم وقد كانوا معى فى غاية الكرم ، وحسن المعاملة .

ومما هو جدير بالذكر فى هذا المقام ، أن أشير إلى حقيقة استفدتها من واقع ملازمتى للصيادين فترة طويلة فى رحلات الصيد ، وهى أنه كان يحدث فى أوقات السمر أن يجلسوا ليتطارحوا المواويل والأغانى التى لا تناسب بطبيعتها نوع العمل الذى يمارسونه ، ولاحظت أنه يحدث فى بعض الأحيان نوع من المبارة بينهم ، إذ يذكر أحدهم موالا فى موضوع معين ، فيرد عليه الآخر بموال يتناول الموضوع نفسه أو يؤكد معناه ، أو يؤكد عكسه ... وهكذا ... جربت مرة أن اشترك معهم فى هذه المباريات ، فكان ذلك مدعاة لزيادة حبهم واحترامهم لى ، وأصبحوا أكثر استجابة لما أطلبه منهم فى هذا الشأن . ولذلك فان الباحث الميدانى لابد له أن يكون - فى الوقت ذاته - قادرا على شرح بعضها وتحليله ، مما يعطيها أبعادا جديدة ليس فى متناول الإنسان العادى ، ذلك أن واقع الأمر يؤكد أن كثيرا من المؤدين لا يعرفون مغزى

---

١ - انظر الوصف بالتفصيل فى « الأغنية الشعبية . فى أقليم البرلس » .

مايروونه أو يغنونه ، ومن ثم فانهم يشعرون بسعادة غامرة تحفزهم إلى الحكاية والغناء ، عندما يكتشفون أنهم يعرفون شيئا ذا قيمة ، وأن هذا الغريب يستطيع أن يعرف ذلك ، وأن يفهمه ، مما يزيد من فخرهم بأنفسهم بما يمتلكونه وهو ما ينعكس على اقبالهم على تزويده بما عندهم . وقد حدث في إحدى المرات أثناء قيامنا بتسجيل بعض الأغاني والمواويل خلال المرحلة الميدانية التدريبية لطلاب السنة الرابعة في قسم اللغة العربية في منطقة البحيرة ، أن توقف أحد الرواة عن إلقاء المواويل ، بدعوى أن هذاما يحفظه أو ما يعرفه ، ولما كان الرجل يبدو أنه راو ممتاز ، وأنه يعرف الكثير ، فلم يكن من السهل علينا أن نتركه ، وعلى ذلك فقد أستأذنته في أن ألقي بعض المواويل التي أعرفها ، واندهش الرجل لذلك وأخذ يستمع إليّ ، وقد استفزه الأمر غاية الاستفزاز ، وإذا به ينطلق في حدة ، قبل أن أكمل ما لدى من مواويل، لكي يلقي بكل ما عنده . ويعرف الذين مارسوا العمل الميداني أن الرواة أحيانا يكونون في حاجة إلى ما ينشط ذاكرتهم ويحفزهم إلى الأداء ، خاصة في المواقف المفتعلة أي التي لا يؤدى فيها النوع الشعبي مرتبطا بمناسبته ، ففي الموقف الأول يعاني الراوي أو المغني لكي يستجيب لرغبات الجامع ، أما في الموقف الثاني - وهو الموقف الطبيعي - فان طبيعة المناسبة، والانفعال بها ، والتفاعل معها ، بكل ما تمثله من أطراف ، يجعل الأمر أكثر سهولة ويسرا ، ومن هنا فانه من المناسب للجامع أن يترك المؤدى على سجيته دونما تدخل ، أو توجيه.

ويحتاج الجامع بالإضافة إلى ذلك أن يكون قادرا على إدارة الأجهزة المعقدة التي يستخدمها، وإصلاحها إذا احتاج الأمر لذلك . كما يجب أن يروض نفسه على تقبل كل أنواع الأطعمة أو المشروبات التي تقدم له ، وتحمل الاستمرار عدة أيام دون نوم أحيانا ، بلا شكوى أو ضجر .

على أية حال ، إن الجامع يجب أن يكون رجل علاقات عامة ناجحا ، ذا معدة قوية ، ورأس قوي ، صبورا ، مبتسما ، صادقا دائما . كما يجب أن يكون أيضا على معرفة بالمناهج العلمية التي يحتاجها ، وذا دراية واسعة بالإطار الثقافي الذي يتعامل معه ، حتى يتمكن من أداء عمله بنجاح .

وإلى جانب تلك المشكلات الشخصية ، مثل مشكلات اختيار الأجهزة وإدارتها ، وتحديد مكان الجمع ، والتعامل مع الرواة والمغنين وما إلى ذلك ، فأنني اعتقد أن هناك مشكلات

أخرى أكثر أهمية ، ذات صلة بموضوع الجمع ولكنها لم تنل ما هى جديرة به من اهتمام من جانب دارسينا ... وعلى سبيل المثال .. ماذا على الجامع أن يجمع ؟ ! قد يكون من السهل الإجابة على مثل هذا السؤال ، بأن نقول إننا كدارسين للأدب الشعبى ، يهمنا بالضرورة أن نجمع مواد الأدب الشعبى ، كما يهمنا أيضا توثيق هذه المواد بأن نحصل على معلومات صحيحة عنها ولكن كيف يتم ذلك ، وما الهدف منه ؟ ! .

إن الجمع دون تحديد واضح لما يراد تحقيقه من أهداف ، ودون تحديد للمشكلة التى يقوم البحث على حلها ، يعد جهدا لا طائل من ورائه ، ومضيعة للوقت أيضا ، ومن ثم فلابد من تحديد المشكلة التى يراد بحثها ، وتحليل أبعاد هذه المشكلة ، ومعرفة أفضل الطرق التى يمكن الحصول بها على المادة التى نحتاج إليها ، ونوعية هذه المادة ، وما يحيط بها من معلومات تساعدنا على صياغة الفروض التى ستبنى عليها الدراسة أو الخطوط لعامة للأسلوب الذى سنتبعه فى مواجهة الميدان ، والتعامل معه .

إن المكان الذى يتم اختياره للجمع منه لابد أن يكون مناسبا لطبيعة النوع المطلوب جمعه ، أو للموضوع المطلوب دراسته ، كما أن المدة الزمنية التى يستغرقها العمل ، لابد أن توضع فى الحسبان ، ومدى ملاءمتها أيضا لطبيعة الموضوع والمادة فعلى سبيل المثال لايمكن تسجيل أغانى العمل الجماعية المرتبطة بجمع القطن إلا فى منطقة تزرع القطن ، وفى الفترة من منتصف أغسطس إلى أوائل اكتوبر تبعا للمنطقة ، ما إذا كانت فى الدلتا حيث يتأخر نضج المحصول ، أو فى الصعيد حيث ينضج المحصول مبكرا . وعلى أية حال أن المنطقة التى سيتعامل معها الباحث الميدانى لابد أن تكون معروفة له سلفا ، وأن يضع فى اعتباره مساحتها وعدد سكانها ، ذلك أن المنطقة الكثيفة السكان تختلف فى طريقة التعامل معها عن المنطقة التى يندر وجود سكان بها ، أو التى يعيش فيها جماعات صغيرة العدد ، فبينما يمكن فى حالة المناطق التى يقل فيها عدد السكان أو يندر وجود سكان بها ، كما فى البيئات الصحراوية ، أو الواحات أو الأماكن المنعزلة ، أن يلتقى الباحث بالناس جميعا مثلا ، أو بالغالبية العظمى منهم ، لا يمكنه إلا أن يختار عينة ممثلة للناس فى المناطق الكثيفة السكان، لاستحالة أن يلتقى بهم جميعا أو بنسبة كبيرة منهم .

كما أن العمل فى مدينة كبيرة أو متوسطة يختلف عن العمل فى القرية ، فلكل منهم خصائصه التى تميزه ، والتى ينبغى أن توضع فى الحسبان .

كما يجب على الباحث أن يكون على بينة بمكونات المنطقة التى يدرسها ونواحيها وطرق مواصلاتها ، وأن يضع فى اعتباره كم المعلومات المتوفرة لديه حولها ، والدراسات السابقة عنها، ونوع هذه المعلومات وقيمتها العلمية ، وأن يحدد لنفسه الهدف الرئيسى من وجوده فى هذه المنطقة وأن يحاول أن يعرف ما إذا كان أحد قد سبقه إلى العمل فيها وفى نفس الحقل الذى يعمل فيه ، ووجهة نظر الناس عنه ، حتى يتبين طريقه بوضوح ، وحتى لا تنعكس عليه أية سلبيات يمكن أن تكون قد علقت بزميله السابق فى حالة وجوده .

ولاشك أننا لسنا فى حاجة إلى التأكيد على أهمية وضع العوامل الشخصية فى الاعتبار عند التعامل مع الناس ، لأنها شئنا أم أبينا هى التى تحدد نوع العلاقة التى يمكن أن تقوم بين الباحث والناس فى المنطقة المطلوب الجمع منها ، سلبا أو إيجابا . وهو ما سبق أن أشرنا إليه وضربنا له أمثلة كثيرة .

ونعود مرة أخرى إلى طرح الجزء الثانى من السؤال ، وهو ما هدفنا أو ما هو هدف الباحث من جمع الأدب لشعبى أو جمع أحد الأنواع التى يتكون منها كالحكايات أو الأغانى مثلا ؟!.

والحقيقة أن الغرض من طرح هذا السؤال هو توضيح أن الأسلوب الذى نستخدمه فى الجمع سوف يتحدد وفقا للهدف الذى نريد تحقيقه . فهل نجمع الأدب الشعبى كما هو ، أو كما نجده فى الميدان وقت الجمع ، لمجرد أننا نريد الجمع ..

من وجهة النظر العلمية ، لاشك أننا لا نجمع لمجرد الجمع ، ولكن الحقيقة أننا فى ظروفنا الخاصة التى لم نجمع فيها إلا أقل القليل من مأثوراتنا الشعبية بأشكالها وأنواعها المتعددة ، والتى بح صوت كثير من المخلصين لوطنهم وللعلم مطالبين بألا يستمر ذلك ، وأنه آن الأوان لكى نتخلص من نظرة الاستهانة وعدم التقدير لتراثنا الشعبى ... لعلى فى صف أن نجمع .. وأن نجمع .. وأن يكون الجمع هو هدفنا الرئيسى ... قبل كل شىء .

أما ونحن فى الدراسة العلمية نحاول أنَ نضع الأسس المثلى لما يجب أن يكون ، فانه لابد من العودة للقول بأن الهدف هو الذى يحدد الأسلوب – وهو مالم نخرج عنه فما سبق أن قلناه على أية حال – فاذا كنا نجمع بغرض دراسة الجوانب الفنية والجمالية لهذا الأدب ، فاننا فى هذه الحالة لن نهتم إلا بالنص ، والظروف التى يؤدى فيها ، والمؤدين أيضا باعتبارهم فى هذه الحالة مبدعين ، أداء ، وابتكارا أو تأليفا . وإذا كان هدفنا من الجمع هو المقارنة مع مادة سبق أن جمعت من البيئة نفسها أو من بيئات أخرى فان التركيز فى هذه الحالة سوف يكون على

مظاهر التغير التى من الممكن أن تكون قد حدثت فى البيئة أو الناس وانعكاس ذلك على المادة نفسها ، أو لعل التغير الذى حدث لا علاقة له بأى تغيرات حدثت فى البيئة . كما سيكون من الضرورى رصد المؤثرات الجديدة التى يمكن أن تكون قد جدت فى منطقة من المناطق ، فأدت إلى اختفاء نوع ما ، وازدهار نوع آخر .. فدخول الكهرباء إلى قرية من القرى، وما يرتبط بالكهرباء من امكانية وجود تليفزيون ، وغير ذلك ، لا شك عامل مؤثر خطير ومن ثم يصبح من الضرورى التنبه إلى مثل ذلك ، وانعكاسه على الأنماط الموجودة ، والتى سبق تسجيلها .

إننا لن نستطيع بالطبع أن نرصد كل الأهداف التى يجمع الباحثون الفولكلور من أجلها ، ولكننا نضرب أمثلة عدة ، لكى يتضح ثراء الموضوع ، واتساع المجال ، مما يستلزم تنبها خاصا .

إن الباحث الذى يجمع الفولكلور من أجل إعادة تكوين صورة للماضى الخاص بجماعة من الجماعات سيركز بالضرورة على توثيق المادة التى يجمعها ومقارنتها بما لديه من مصادر مدونة ، وسيكون أكثر اهتماما بهذا الجانب من اهتمامه بالجوانب الجمالية أو الفنية للنص ، أو ببراعة الرواة ، ذلك أن ما يعنيه هو أن يجد ما يعتقد أنه يمكن أن يشكل حقيقية تاريخية أو جزءا من حقيقة تاريخية ، يستطيع الاستفادة منها فى توضيح حدث تاريخى غامض ، أو تأكيد واقعة هناك خلاف حولها ، أو سد فجوة فى السياق التاريخى الذى يعنيه . أما إذا كان الهدف من الجمع هو دراسة البنية الثقافية أو النظام الاجتماعى ، أو السلوك الجمعى لجماعة ، فان الاهتمام هنا سيكون مركزا على جمع معلومات وافية عن المادة ، وإيراد النصوص كاملة ، وأن توصف ظروف الأداء والجمع وطريقة الأداء واستجابة الجمهور ، وعلاقة المؤدى بالمستمعين وما إلى ذلك بشكل كامل .

وأيا ما كان الهدف ، فان الجامع أو الباحث الميدانى لا يستطيع النزول إلى الميدان دون أن يكون على معرفة متكاملة بالأسس النظرية للفولكلور ككل ، وللنوع الذى يرغب فى دراسته أو جمع مادته بصفة خاصة ، وبذلك يستطيع اختيار الأساس الصحيح الذى يمكنه من مواجهة المشكلات التى قد تعترض سبيله ، والتغلب عليها ، وإلا انتهى به الأمر إلى فقدان القدرة على تلمس طريقه فى الميدان ، وبالتالى الفشل فى الحصول على المادة اللازمة لبحثه والملائمة لهدفه .

وينبغى أن يكون واضحا أيضا حاجة الجامع فى هذا الشأن إلى كل مصادر المعرفة المتاحة له ، إلى جانب معرفته الخاصة المتخصصة بالفولكلور وأنواعه .

على أية حال ، إن كل هذه الضوابط ، إنما هى نتاج خبرات شخصية بالميدان فى المقام الأول، كما أنها نتاج أعوام طويلة من العكوف على هذا التخصص ، ولكنى مع ذلك ينبغى أن أقرر أنها لا تكفل لباحث أن ينجح فى الحصول على مايريده فى الميدان ، فسيظل العمل الميدانى يعتمد على قدرات الباحث الخاصة ، وخبراته الشخصية إلى جانب علمه بما يفعله بالطبع ، وتمكنه من أدواته العلمية ، وذلك لأن التعامل أولا وأخيرا يتم مع أناس تختلف طبائعهم ونوازعهم وأخلاقياتهم . كما أن الباحث أيضا إنسان له طبيعته ، ونوازعه وأخلاقياته، التى قد تقبل أو ترفض ، ولن يكون فى الإمكان أبدا معرفة الأسباب لهذا أو لذاك . كل ما يمكن قوله فى هذا الشأن أن قدرا كبيرا من المرونة ، والقدرة على التكيف مع البيئة والناس مطلوب فى هذا المجال .

ولذلك فان المسئولية التى تقع على عاتق الجامع الميدانى كبيرة جدا ، فهو الذى يضع أمام الباحث المكتبى المادة التى يمكن أن يبنى دراسته على أساسها ، ومن ثم فان فشل الجامع فى أن يحصر المادة الوثيقة الصلة بالموضوع المطلوب دراسته ، سواء لنقص فى الاستقراء ، أو عن طريق اجتهاد خاطىء ، أو حكم لا يستند إلى أساس علمى ، يمكن أن يؤدى بالباحث إلى نتائج غير صحيحة ، وهو أمر خطير يؤثر على الدراسة تأثيرا كبيرا .

لقد سبق لنا أن ذكرنا أننا نحتاج إلى جهود العلوم الأخرى ، ونتاتجها ، ولا شك أننا فى مجال الجمع أحوج ما نكون إلى نتائج الأنثروبولوجيا ، وخاصة فى مجال رصد الظاهرة الثقافية . وكيفية وضعها ودراستها . ومن هنا فان لدى هذا العلم الكثير مما يمكن أن يكون مفيدا لنا عند جمع المادة الفولكلورية . إن الأنثربولوجيين قد اهتموا لفترة طويلة بالمناطق الثقافية المعزولة ، أو التى تختلف اختلافا واضحا عما ألفوه فى ثقافتهم ، ويمكننا أن نستفيد من أسلوبهم فى دراسة الثقافة وخصوصيتها فى المناطق المتميزة التى درسوها ، لكننا ينبغى أن ندرك فى الوقت ذاته ، أن الأغنية الشعبية مثلا ، لها خصوصيتها التى تتميز بها ، ولكنها لا تقف وحدها منعزلة عن غيرها من الأنواع الأخرى . وعلى ذلك ، فان على الجامع أن يضع فى آعتباره النقاط الأربعة التالية عند جمعه الأدب الشعبى من الميدان :

أولا : أنه يجب أن يجمع المادة - وأن يقدمها أيضا - على أنها أدب شعبى أو شفاهى .

ثانيا : أنه يجب أن يهتم بمنشأ هذه المادة والظروف التى تؤدى فيها .

ثالثا : أنه يجب أن يجمع كل ما يستطيع معرفته عن المؤدين - رواة أو مغنين أو غيرهم .

رابعا : أنه يجب أن يجمع كل ما هو ضرورى لفهم مضمون المادة لشعبية ومواطن الجمال فيها ، مستعينا على ذلك بالرواة والمؤدين ، والمتلقين .

لنبدأ فى توضيح كل نقطة من هذه النقاط على حدة .. حتى يمكن أن تكون ذات فائدة للجامعين والدارسين على السواء .

إننا - كجامعين - لابد أن نجمع المادة ، وأن نقدمها كأدب شعبى ، أو شفاهى ، وهذا أمر مقرر ولكننا نكتشف - إذا ألقينا نظرة عجلى على المجموعات الشعبية المدونة التى بين أيدينا ، أنها غالبا ودون استثناء تقدم معلومات ضئيلة للغاية عن كيفية تقديم هذه المادة . لقد قدمت كما لو أنها قد جاءت من مصادر معروفة ، أو كما لو كانت أدبا مقروءا ، لا أدبا مسموعا . وما دامت قد قدمت كما لو كانت أدبا مقروءا ، فقد طبعت ، ونظر إليها على أنها أدب مكتوب ، ومن ثم عولجت أو درست بنفس الأسس التى يدرس بها الأدب المصقول أو الخاص . وقد وقع فى هذا الخطأ نفسه كل دارسى أدبنا العربى القديم الذى كان معظمه شفويا من ناحية الأصل والمنشأ ، ومن ناحية أسلوب التقديم والعرض . إن قصص ألف ليلة وليلة مثلا ، فيها كثير من العيوب والنقائص الفنية فى بنائها كنتيجة طبيعية لأنها كانت تروى شفاها ، ومن ثم كان من الطبيعى أن نحس فى بعض الأحيان عند قراءتها بأن هناك بعض التفكك فى الأحداث أو الجمود فى الموقف ، أو التكرار الذى قد يصبح مملا أحيانا . وينطبق هذا على كثير من الحكايات الشعبية ، فهى تفقد بتدوينها ، بالأسلوب الحالى ، حيويتها ، وتصبح شيئا جامدا لا حياة فيه ، كما لو كانت مسرحية تقرأ فى صمت . وكنتيجة أخرى لإهمالنا وصف أسلوب تقديم الحكاية أو الأغنية وما يرتبط به من انفعالات ومواقف ، وردود فعل ، وخضوعنا من ناحية أخرى لقواعد الكتابة المتعارف عليها ، فاننا نفشل فى كثير من الأحيان فى إدراك أن الحكاية الشعبية وكثيرا من المواويل القصصية ذات طبيعة درامية ، وأن خيال المستمعين المعجبين بما يسمعونه ليس هو الذى يعطيها تأثيرها الذى يبقى ملازما لها فحسب ، وإنما يشترك فى ذلك أسلوب أدائها والموقف الذى تؤدى فيه . وهنا لابد أن نميز بين نوعين من المواقف حتى نستطيع التعامل مع كل موقف منها ، بما يجعلنا نحصل على ما نريده كجامعين ، فى شكل أقرب ما يكون إلى الكمال .

هناك موقف طبيعي : وهو الموقف الذى تؤدى فيه المأثورات الشعبية وظيفتها الطبيعية ، كما فى حفلات الزواج أو الختان ، أو مناسبات العمل ، أو الموالد ، وينطبق هذا الموقف أيضا على ما يرد عفواً من حكايات أو أمثال للاستشهاد أثناء الحديث أو فى مجالس التحكيم العرفية مثلا ، كما ينطبق أيضا على ما يحكيه الأب أو الأم أو الجدة للصغار ، أو للأبناء والأحفاد . وهذا الموقف هو الموقف المثالى بالطبع لجمع المأثورات الشعبية ، ذلك أنه يجعل من الممكن للدراس أن يشاهد كل شىء على طبيعته ، وأن يستمع إلى كل مايقال دونما حاجة إلى توجيه أسئلة ، ومن ثم يستغنى عن الوصف الذى يمكن أن يقدمه له مرشد أو راو ، أو أحد الذين يشاركون عادة فى مثل هذه المواقف .

أما الموقف الآخر فهو الموقف الذى يصطنعه الدارس أو الجامع ، بالاشتراك مع الرواة ، وفيه تقدم المادة بناء على طلب الجامع . وينبغى أن نلاحظ أن الأداء ، والسلوك سيختلف تماما فى كل من الموقفين ، على اختلاف فى الدرجة بالطبع .. فبينما سيكون وجود الجامع ملحوظا ومؤثراً فى حالة الموقف المصنوع ، لن تكون له نفس درجة التأثير فى الموقف الطبيعى ، وخاصة كلما كان عدد المشاركين فى الموقف الطبيعى كبيراً . ولكن من الملاحظ أنه حتى فى حالة الموقف المصنوع ، كما حدث معى عند تسجيلى « البكائيات » عندما استحال علىّ تسجيلها فى مناسبتها الطبيعية ، أن المرأتين اللتين استأجرتهما لأداء البكائيات ، سرعان ما اندمجتا فى الأداء ، ونسيتا تماما الموقف الذى كنا فيه . ولعل هذا يلفتنا إلى التنبه إلى ضرورة وضع الخصائص النوعية لكل نوع من أنواع المأثورات ، والسياق الذى يستخدم فيه ، وهو ما نبهنا إليه مراراً ، وننبه إليه دائمًا .

ويمكن أن نضيف هنا موقفا ثالثًا ، يخرج فى الحقيقة عن دائرة ما نتحدث عنه الآن ، وهو الموقف الذى لا يمكن السماح فيه للجامع بالمشاركة أو المشاهدة ، وهنا ينبغى الاعتماد على المعلومات التى يمكن الحصول عليها من المشاركين فى الموقف أو المناسبة ، أو على شخص يمكن له أو يسمح له بالمشاركة ، كما حدث لنا فى سيوة ذات مرة ، إذ لم يسمح لنا كرجال بمشاهدة الجانب النسائى من حفل العرس ، ومن ثم أوفدنا إحدى سيدات البعثة (*) لكى تشارك فى هذا الجانب ، ولكى تستطيع وصفه [1].

---

١ - بعثة المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام ١٩٦٩ ، وكانت البعثة مكونة من الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى ، والأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، والمرحوم الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهوانى والأستاذة نفيسة الغمراوى(*) والأستاذ سعد الخادم ، والأستاذ على كامل الديب،وأحمد مرسى .

إن الحكايات الشعبية تصبح حكايات فقيرة جدا فنيا ، وتفقد كثيرا من تأثيرها عندما تقرأ ، والأمر نفسه بالنسبة للأغنية والموال لقصصي ، عندما يفقدان صلتها بالجانب الموسيقى والأداء .

ومما لا شك فيه أننا محتاجون لأن نعرف بعض المعلومات عن النص والرواى والمجتمع حتى نتمكن من التحليل الدقيق للعناصر التى تشترك فى صياغة الأدب الشعبى . فالشكل الفنى الشعبى - على سبيل المثال - يستخدم وفقا لقواعد محددة ، وتؤثر هذه القواعد على استخدام الفرد لهذا الشكل دون غيره ، فالمتحدث ، والمخاطب والعلاقة بينهما من العوامل الهامة فى قرار الفرد أن يستخدم مثلا شعبيا أو قولا مأثورا أو نكتة أو حكاية شعبية . فيمكن للفرد أن يحكى نكتة معينة لزميل له ، ولكنه قد لا يستطيع أن يحكى النكتة نفسها لزميل أكبر سنا منه ، أو لأحد أفراد أسرته . كما يؤثر وجود شخص ثالث أو أشخاص آخرين على سلوك الفرد وحريته فى التعبير عما يريد ، فربما لايستطيع أحد الأفراد أن يحكى حكاية معينة أو أن يستخدم مثلا شعبيا معينا أثناء حديثه فى وجود سيدة أو شخصا غريبا لا يعرفه فى نفس الغرفة ، حتى على الرغم من علمه أن هذا الطرف الثالث لن يحتج أو يمتعض لسماعه ما يقال . ويحضرنى هنا مثال واقعى حدث لى أثناء عملى الميدانى فى تسجيل الأغانى الشعبية ، فقد كنت أسجل لمجموعة من الفتيات غنين فى عرس إحدى قريباتهن ، وبدأت إحدى الفتيات الكبار تغنى أغنية مطلعها : « يا دماغى يامه » .. وكانت بقية الفتيات يرددن وراءها عبارة « اسم الله يا بنتى » . وهكذا بدأت الفتاة تغنى والأخريات يرددن خلفها إلا أننى لاحظت أن بعض الفتيات بدأن فى السكوت ، وأخذن يهمسن لبعضهن البعض ، ويضحكن ، وإذا بالمغنية تكف عن الغناء وسط همس الأخريات وضحكهن ، ولما حاولت أن استفسر عن سبب توقفهن عن الغناء ، لم تجب أى منهن ، وإنما أدعت المغنية أنها لا تتذكر بقية الأغنية ، إلى أن جاءت طفلة عمرها حوالى أربع سنوات وقالت لى أنها تحفظ الأغنية وتعرفها وتستطيع أن تغنيها ، وبدأت فى الغناء فعلا ، وبدأت بقية الفتيات يرددن اللازمة معها . ولم تكن الطفلة تعرف بالتأكيد معنى ما تغنيه وإلا لسلكت نفس سلوك رفيقاتها ، ذلك أن كلمات الأغنية بها بعض الإشارات الجنسية التى خجلت الفتيات الكبار من غنائها فى وجودى رغم إنهن يحفظنها جميعا .

تقول الأغنية

* يا دماغى يا أمه

- اسم الله يا بنتى

* يا دماغى يا أمه

- اسم الله يا بنتى

* السرير بأربع عجلات

والمرتبات طيات طيات

واللحاف تحته الحركات .. يا دماغى يا أمه

- اسم الله يا بنتى

وقد أخبرتنى الطفلة التى غنت الأغنية أنها سمعتها مع أخواتها فى عرس إحدى قريباتهن، من بعض « الغوازى » اللاتى استأجرن للاحفال بالعرس وجىء بهن من إحدى المدن القريبة .

وهكذا يصبح على الجامع أن يكون منتبها لهذه المواقف ، إذ ربما يؤثر جنس الجامع وسنه على الرواى فيمنعه من الحديث فى موضوع معين أو حكاية ذات طبيعة خاصة ، كما أن وجود طرف ثالث أو أطراف آخرين أثناء الجمع ، لابد من أن يوضع فى الاعتبار فى ضوء الظروف التى شرحناها . وتدخل هذه الملاحظات تحت ما أسماه « أوجو أريوا » و « ألان دندس » «اثنوجرافيا التحدث بالفولكلور » [١].

• ويمكن أن نضرب أمثلة أخرى تجعل الأمر أكثر وضوحا - مثلا عندنا أكثر من صيغة للتحية هى : أهلا وسهلا ، يا ألف أهلا ويا ألف سهلا ... الخ ، مرحبا ، شرفت وشرفتم ، ونورت ، وآنست ، وآنستم ، داحنا زرنا النبى ... الخ وقد لا يعرف الغريب على الثقافة المصرية الاستخدام الصحيح لكل صيغة من هذه الصيغ ، إذا لم يتعلم كيف يستخدمها وأين ومتى ؟ ، وعلى الرغم من أننا نستعمل كل صيغة منها بشكل عفوي ، إلا أن الأمر تحكمه مجموعة من القواعد ، فمثلا صيغة « أهلا وسهلا » يمكن أن تستخدم فى مواقف الترحيب

---

١ - Alan Duudes and E.ogo Arewa : Proverbs and the Ethnography Speaking Folkore , American Anthropologist 66 : 70: 85 , 1946 .

الرسمية ، أما « يا ألف أهلا » .. الخ فانها بالضرورة تناسب صديقا لم يره الإنسان منذ مدة طويلة أو عائدا من سفر طويل مثلا ، كما أن الصيغ الأخرى يمكن أن تستخدم مفردة فى المواقف الرسمية ، ويمكن أن يضاف إليها « حضرتك يا فندم » حينئذ أيضا . وبينما استطيع أن أقول لصديقى الدكتور جابر عصفور « شرفت يا جابر » عندما يأتينى زائرا ، فقد كنا زملاء دراسة ثم زملاء عمل ، كما أننا متقاربان سنا لا استطيع أن استخدم نفس الصيغة مع الصديق الدكتور عبد المحسن بدر فقد كنت طالبا والدكتور عبد المحسن مدرسا ثم أصبحنا زملاء وأصدقاء ولكن رغم ذلك لا استطيع أن أناديه دون لقبه ، كما أنه أكبر منى سنا . وعندئذ سأقول « شرفت يا دكتور عبد المحسن » أما فى حالة أستاذتى الدكتورة سهير ، فان الأمر يختلف تماما ، حيث لا استطيع القول « شرفتى يادكتورة سهير » وإنما ستكون الصيغة المناسبة حينئذ « سيادتك شرفيتنا يا أفندم » أو « حضرتك شرفتينا ونورتينا » مثلا . وهكذا يصبح من الواضح أن اعتبار السن ، والوضع الاجتماعى ، والجنس ، وما إلى ذلك عوامل أساسية تدخل فى الاعتبار عند استخدام صيغ التعبير المختلفة . وهناك مثل بسيط آخر عن أهمية سياق الكلام وطبيعة المتحدث والسامع ، ونوع الكلام ، فقد كنت أسمع أبى وأنا صغير ينادى أمى بأم أحمد أمام أسرتها والأقرباء ، ولا يناديها باسمها مطلقا ، أما إذا كان يتحدث عنها مع غرباء فهى « الجماعة » فاذا أراد من الخادمة أن تخبرها بشىء فانه يقول لها « قولى لستك كذا » وهى بالنسبة لى عندما يوجه الحديث إلىّ « أمك أو والدتك » أو « الست والدتك » هذا إذا كان غاضبا من شىء ، وتوصف هى بأنها « حرم على المرسى». ومن ثم فان الملاحظ من كل هذه الأمثلة أن العامل الحاسم فى اختلاف هذه الصيغ ليس علاقة المتحدث بالمخاطب أو الشخص الغائب المشار إليه فحسب ، بل إن تصور علاقة المخاطب بالشخص المشار إليه يدخل أيضا فى اعتبار المتحدث ، ففى كل حالة يستخدم المتحدث المصطلح الذى يتوقع أن يستخدمه المخاطب فى الإشارة إلى الغائب المشار إليه وفى مخاطبته به مباشرة أيضا. وهكذا يصبح المصطلح المستخدم هو ما يعتقد المتحدث أن الشخص الذى يحدثه سيستخدمه كاصطلاح للمخاطبة . وعلى هذا الأساس ينبغى على جامع الأدب الشعبى أن يكون واعيا بكل ما حوله من ملابسات قد تبدو لا علاقة لها بعمله ، ولكنها فى الحقيقة ذات تأثير بالغ الأهمية على فهمه للنصوص التى يجمعها ووضعها فى إطارها الصحيح من ثقافة المجتمع ، وأساليبه الفنية فى التعبير عن نفسه .

وتعد دراسة « ميلفيل جاكوبز »[١] من أهم الدراسات التى حاولت أن تتغلب على هذه المشكلة ، وأن تضع الأدب الشعبى فى سياقه الاجتماعى ، وينظر « جاكوبز » إلى نص الحكاية كعمل أدبى ، ويرى أن وضع هذا العمل الأدبى فى إطاره القومى أو الأقليمى ربما جعله واضحا ومفهوما لأبناء الثقافات الأخرى ، وهو يعنى بذلك وصف كل نص والجمهور الذى يستجيب للنص مما يمدنا فى الحقيقة بنموذج ممتاز لأسلوب دراسة الأدب الشعبى من ناحية الشكل والمضمون . ولكن يظل هذا النوع من الدراسات ناقصا فى الحقيقة بدون الجانب النقدى لهذا الأدب ، ونعنى بالنقد هنا تفسير الأدب الشعبى ، فاذا كان هذا الأدب ينتقل عن طريق الرواية الشفاهية ، فمن المؤسف أنه لم يتم تسجيل أى نوع من التفسير الشفاهى لهذا الأدب من جانب أصحابه ، وتكاد كل مجموعات الأدب الشعبى أن تخلو من أى شرح أو تفسير أو تذييل للمادة المجموعة ، مما يفقدها عنصرا هاما من عناصر فهمها وتحليلها ومحاولاتنا لفهم مغزى بعض النصوص ومدلولاتها ، إلا أننا من النادر أن نجد إضافات الرواة أنفسهم أو تفسيراتهم للنصوص التى يروونها ، ويصبح من العسير على الدراسين الذين يعتمدون على هذه المجموعات أن يعرفوا هل قصد بحكاية ما أن تكون حكاية فكاهية أو ذات مغزى وعظى أم أن الجمهور هو الذى اعتبرها كذلك أم أن الراوى نفسه هو الذى حكاها قاصدا بها هذا المعنى أو ذاك ، طالما لا يوجد بين أيدينا أية إشارات عن استجابة السامعين لما يسمعونه أو تعليقهم عليه .. ففى أى المواقف ضحك المستمعون ؟ وعند أى الأحداث بدت عليهم علامات الغيظ أو الاحتقار أو الامتعاض ، ومتى تهللت أساريرهم تعبيرا عن انتصار أحد شخوص الحكاية على الشر أو نجاته من مأزق صعب .. ولعل السؤال الذى يفرض نفسه فى هذه الحالة هو : هل نستطيع أن نعرف كل ذلك ، وغيره من مجرد قراءة سطور الحكاية أو سماع الموال القصصى ؟ أننا نحتاج إلى أن نعرف من الذى انفعل ولماذا . كما أننا يجب أن نضع في اعتبارنا أيضا اختلاف البيئات الثقافية ، فما قد يطرب له إنسان المدينة ، قد لا يطرب الريفى في القرية ، وما قد يُضحك هذا الريفى من كل قلبه ، قد يستثير ابتسامة باهتة فحسب عند إنسان المدينة أو قد يثير امتعاضه . وهكذا تبدو لنا صعوبة الحكم على النصوص الشعبية ودراستها بدون الوصف الكامل لمجتمع القص أو الغناء أثناء رواية الحكايات أو غناء

---

١ – Melville Jacobs : The Content and Style of An Oral Literature , University of Chicago Press Chicago 1962 . The People are Coming Soon , University of Washington Press , Seattle 1690 .

الأغاني والمواويل . ويصدق الشيء نفسه على كل الأشكال لأخرى كالمثل ، واللغز ، أيضا ، فلاشك أنه بدون وصف الموقف الذى يضرب فيه المثل ، وسياقه وتأثير استخدامه ، يصبح المثل مبتورا عاريا عن مغزاه المرتبط بالوظيفة التى يؤديها آنذاك .

كما أن هناك مشكلة أخرى لابد للدراس من أن يتنبه إليها ، وهى أن معظم الأدب الشعبى وخاصة الحكايات الشعبية فى المجتمع المعاصر يتم تسجيله فى مواقف مفتعلة ، ونعنى بذلك أن التسجيل يتم فى كثير من الأحيان بين الراوى والجامع وحدهما ، مما يفقد عملية الجمع حيويتها التي تأتى من وجود جمهور المستمعين أو الطرف الثالث الذى لا يمكن الانتقاص من قيمته أو أهميته فى التأثير على مضمون ما يروى وتفاعله مع ما يسمعه ، ومن ثم تصبح البيئة المثالية للتسجيل هى تلك التى تتوافر فيها الأطراف الأساسية التى لا يكتمل مجتمع الرواية الشعبية أو الغناء الشعبى إلا بها ونعنى بذلك المؤدى والجمهور ، ذلك أن الطبيعة الكلية للأداء أو العرض ، من صوت ومحاكاة وحركة ، وحافز على الإجادة .. الخ واستجابة المستمعين ، كل ذلك له أهمية النص ، كما أننا يجب أن نضع فى اعتبارنا السياق الاجتماعى للنص ، والخلفية الاجتماعية للمؤدى كما ينبغى أن تتضح لنا الوظيفة الاجتماعية التى يؤديها كل من النص والمؤدى والجمهور ، والدور الثقافى للوظائف المختلفة التى يؤديها النص .

إن كل هذه العناصر لا يمكن الفصل بينها ، إذ أنها وثيقة الصلة ببعضها البعض ، ويجب دراستها كلها لكى نستطيع الوصول إلى نتائج نطمئن إليها .

إن الأدب الشعبى يعيش فى حياة الناس وبينهم ، لا على الورق ، وعندما ندونه على عجل ، دون أن تكون لدينا الوسائل التى نصوره من خلالها بطريقة نابضة بالحياة فى الجو الذى يعيش فيه ويزدهر ، فالذى لا شك فيه أننا نجمع شظايا وكسراً مشوهة ، وأجزاء مبتورة منه .

وعلى أية حال ، فانها تجربة لا تنسى أن نستمع إلى حكاية شعبية أو موال قصصى مثلا ، من راو متاز ، لمستعين يقدرون ذلك . لقد أتيح لنا أن نتعرف إلى مغنى شعبى فى البحيرة ، أثناء قيام قسم اللغة العربية برحلته الميدانية العلمية سنة ١٩٧٤ ، ولقد أتيح لنا أن نسجل له أكثر من مرة ، فى مناسبات طبيعية ، وفى مواقف مصنوعة بغرض التسجيل فحسب . وكان الملاحظ أنه كان يستحوذ على اهتمام سامعيه وانصاتهم تماما فى المناسبة الطبيعية ، وأنه كان يحاول المحافظة إلى حد كبير على أسلوبه الفنى فى الأداء ، واضعا فى اعتباره أن يطربنا ما

وسعه الجهد فى ذلك ، خاصة أنه ينظر إلينا على أننا من أهل المدينة الذين قد لا يعجبهم هذا النوع من الغناء ، أو هذا الأسلوب فى الأداء . كما لوحظ أن هناك اختلافا كبيرا بين طريقته فى الغناء فى المناسبة الطبيعية ، وطريقته فى الموقف المصنوع ، ويمكن القول أن أسلوبه الفنى لم يكن بنفس الدرجة من الجودة ، كما لم يكن بنفس الحماس الذى شهدناه به من قبل ، على الرغم من أنه كان أكثر حرصا على التجويد ، وربما جعله هذا متوترا بعض الشىء ، واختلفت بالطبع حركاته وإيماءاته وإشاراته ، وتعبيرات وجهه ، كما أن ملابسه كانت مختلفة أيضا . وهكذا نرى أننا إذا اعتمدنا فى وصفنا أو تحليلنا على الموقف الخاص أو المصنوع ، فإن نتائجنا التى سنتوصل إليها لن تكون بنفس الدرجة من الصحة والدقة ، كما يحدث فى حالة اعتمادنا على المناسبة الطبيعية ، وما يدور فيها . والحقيقة أن الجامع لابد له من أن يعرف أن وصف الأسلوب الفنى للراوى أو المؤدى لن يكون كاملا أو صحيحا إلا فى ارتباطه بالمناسبة الواقعية ، ومن هنا تأتى أهمية التأكيد على ضرورة التسجيل فى المناسبة الطبيعية ، أما المناسبة الخاصة أو المصنوعة فإن أهميتها تكمن فى الحصول على النص وما قد يرتبط به من لحن أو رقص فى حالة الغناء أو الرقص مثلاً .

ولعلنا نستطيع أن نورد هنا مثالا يصلح للاستشهاد به .. الراوى هنا هو محمد عبد الهادى ، والمكان هو قرية « الطرح » بمحافظة البحيرة والزمان هو ديسمبر ١٩٧٤ .. الرجال والشبان كانوا يملأون لسرادق المقام احتفالا بتوديع أحد الحجاج المسافرين إلى بيت الله الحرام والنساء والفتيات يجلسن على أسطح البيوت ، وفى الشرفات وخلف الشبابيك .. البعض قد وجد مكانا ، والبعض الآخر واقفون حول السرادق .. الجمع يبدو سعيدا بهذه المناسبة .. العيون تلمع تحت نور « الكلوبات » التى تغمر المكان بأضوائها ، وعبارات التحية والتهنئة تسمع هنا وهناك ... وزغاريد النساء ترتفع مدوية من حين إلى حين .. ويبدأ المغنى بعمامته وجبته وقفطانه ، يحتل مكانه ، وخلفه الفرقة الموسيقية التى تصاحبه بالعزف ، فى مواجهة الجمهور المحتشد للسماع ، تعزف الفرقة الموسيقية ، ويبدأ الصمت يخيم على الجميع الذين يركزون أنظارهم على الراوى المشهور فى المنطقة ، بقامته المتوسطة ، وحيويته البادية ، وابتسامته التى تعبر عن سعادته بهذا الجمع الكبير . لقد كان الراوى يتحرك هنا وهناك أمام الجمهور .. يغنى، ويمثل ، ويتوقف ليسرد جزء من القصة التى يحكيها والتى استلهمها من قصة يوسف عليه السلام ، المذكورة فى القرآن الكريم ... يتقمص هذه الشخصية فيرقق صوته ، أو يصبح

أدنى إلى الهمس ، ويتقمص شخصية أخرى فيبدو عنيفا ، قاسيا ، تبرق عيناه بالشر ، ويتحدث باسم شخصية ثالثة ، فتنعكس ملامح الشخصية على صوته وهيئته ... يبدو خائفا، فيرفع «جبته » ويضعها فوق رأسه كأنما يحاول التخفى وهو أثناء ذلك كله ، يوجه معاونيه من الموسيقين ، وقد يتوقف لأن بعض الذين يطلقون الأعيرة النارية كعادتهم فى التعبير عن فرحتهم فى مثل هذه المناسبات ، قد غالوا فى هذا الأمر مغالاة شديدة ، مما قد ينذر بالخطر ، أو يصرف الناس عن متابعته .. ثم يعود مرة أخرى إلى حكايته (١).

ومع أن كثيرا من المستمعين يعرفون هذه القصة ، ومنهم من سمعوها من الراوى أكثر من مرة ، إلا أنهم كانوا يجلسون منصتين ، يتابعون الراوى أكثر من مرة ، إلا أنهم كانوا يجلسون منصتين ، يتابعون الراوى ويتجاوبون معه .. يسخطون عندما يتعرض الإنسان الخيّر لمأزق أو لمكيدة ، ويفرحون ، ويصفقون عندما ينجو منها ، وينتصر الخير ... ويتمايلون مع نغمات الموسيقى ، ويبلغ بهم الحماس أشده عندما يتأزم الموقف ، ويسعدون كل السعادة بانفراج الأزمة فيدفعون للراوى بعض النقود ... تعبيرا عن استحسانهم ورضاهم ..

إنه من المهم أن نرصد أين ضحك المستمعون ، وأين حدث تبادل التحية بينهم وبين الراوى، ومتى ؟ ولماذا ؟ .

وأين يتوقف المؤدى لتلقى الهبات « النقوط » ، وكيف يمهد لذلك ومتى يفعل ذلك ؟ وبعد أى المواقف التى يحكى عنها ؟ ! .

وما هى تلك الأشياء التى تثير طرب المستمعين ، وتبعث البهجة إلى نفوسهم ؟ ! وما هى الأشياء التى تثير مقاطعتهم واستهجانهم إذا حدث ذلك ؟ ! .

وأين يغير الراوى صوته ؟ وكيف ؟ ولماذا ؟ وأين يستخدم الإشارة والإيماءة بدلا من الصوت البشرى ؟ ! وكيف ؟! وما هذه الإشارات والايماءات ؟ ! .

أى الأنواع التى يقدمها تستثير الطرب وأيها يستثير المقاطعة أو الاحتجاج ؟ ! وما هى طبيعة هذه الأنواع ، وردود فعل المستمعين إزاءها ؟ ! وكيف يواجه الراوى مثل هذه المواقف؟.

كيف يستثير الراوى مشاعر مستمعيه ، ومتى يفعل ذلك ، ومتى يتوقف عن الأداء ؟ ! وما دلالة ذلك ، وعلاقته بالسياق الذى يحيط بالموقف ؟ ! .

كيف يستخدم المؤدى قدراته لكى يتواصل مع جمهوره ؟ ! .

وما طبيعة العلاقة التى تربط بين المؤدى والمستمعين فى ضوء الحقيقة التى تقول أن الحكايات والأغانى يؤديها المؤدى ومستمعوه ، لا المؤدى وحده ؟ ! .

لقد سجلنا للراوى - محمد عبد الهادى - ولغيره تسجيلات دون جمهور كبير .

لم يكن بمقدرونا ، خلال عشرة أيام - أن نتابع كل الرواة والمغنين فى المنطقة أو أن نشارك فى كل المناسات التى جرى الاحفال بها آنذاك ..

. إن الهدف من وصفنا لهذا الموقف ، هو أن نوضح أن الجانب الدرامى ، والتشخيص أو التمثيل ، يغيبان عن القصة عندما تقرأ ، وبذلك تفقد جانبا هاما من جوانب إثارتها والاستمتاع بها ، وتؤثر بالتالى على فهمها وتحليل أبعادها المتعددة .. ولعلنا نتساءل هنا .. ماذا يستطيع الجامع الميدانى أن يفعل بمادة كهذه التى بين أيدينا ؟ لا شك أنه من غير المقبول أن يقدم النص عاريا دون إية إشارة إلى ما حوله ، ومن ثم ربما كان من الأفضل أن يستعين بالصورة الثابتة أو المتحركة ، لتغنى عن وصف ما سمعه ورآه ، وأن يعرف بالنص الذى يقدمه، تعريفا دقيا مفصلا . وهو مطالب بأن يرصد الصوت ، والنغمة والتغيرات التى تحدث فى الصوت أثناء الإلقاء أو الغناء ، وتصريف الكلمة والإيماءات ، وتعبيرات الوجه ، كما يرصد النص ويجمعه ، كما أنه لا يجب أن ينسى المستمعين أو المشاهدين ، وانفعالاتهم ، وردود فعلهم .. وبشكل أكثر اختصارا أنه يجب أن يقدم مادته على نحو مضبوط دقيق باعتبارها مادة شفاهية .

ولكن مهمة الفولكلورى لا تنتهى بهذه البساطة ، بمجرد تسجيل الموقف الشفاهى ، ذلك أن الثقافة الشعبية ثقافة جمعية ، وهى فى الوقت ذاته متسعة جدا ومتنوعه الجوانب والعناصر ، ويرتبط كل عنصر من عناصرها تمام الارتباط بأصلة أو منشئه وهو ينمو بعيداً عن منشئه فى أحيانا كثيرة بطريقة خاصة جدا بالمقارنة بما يحدث من نمو عناصر الثقافة الأخرى ، حيث يعتمد النمو على العامل الفردى أكثر مما يعتمد على الجماعة بشكل رئيسى ، ومن هنا فان الباحث لا يجب أن يكتفى بجمع الأغنية أو الحكاية فحسب وإنما عليه أن يتعرف على الظروف المحيطة بالنص ومؤديه والموقف الذى يؤدى فيه النص . وهنا لعله من المفيد أيضا أن نضرب مثلا من أدبنا الشعبى .

لقد حاولت جمع الأغانى الشعبية من منطقة بحيرة البرلس على شاطىء البحر المتوسط ومن الفيوم ومن البحيرة ومن مناطق أخرى ، وسوف أشير هنا إلى أغانى العمل عند

الصيادين في البرلس .. تبدأ رحلة الصيد في الفترة التي قضيتها هناك [1] فجر السبت من كل أسبوع ، وتستمر حتى مساء الأربعاء . ويخرج عدد من المراكب الشراعية في شبه قافلة إلى عرض البحيرة لتبدأ عملية الصيد ويسمونها « القفشة »[2] يلقى الصيادين بشباكهم ثم ينزلون إلى الماء ، ويبدأون في الغناء ، وهذه إحدى أغانيهم لتي يغنونها وهم يتحركون في الماء في بطء ، يدفعون الشباك أمامهم ، ويقود أحد الصيادين مجموعة الغناء ويرد الباقون عليه .. ويبدأ الصيادون عادة بغناء بعض الأغاني التي يتوجهون فيها إلى الله بالدعاء أن يرزقهم الرزق الحسن ، ويتشفعون بالرسول عليه الصلاة والسلام وبأولياء الله الصالحين .

* قائد الصيادين : قول على الله ..

- الصيادون : قول على الله ..

* والرزق كله ..

- قول على الله ..

* يارب توبه ..

- قول على الله ..

* تغفر لنا ..

- قول على الله ..

* وتسامحنـا ..

- بجاه نبينـا ..

* وتلطف بينا ..

- بجاه نبينـا ..

ثم ينتهي الجزء الأول من عملية الصيد ، ويبدأ الجزء الثاني وهو تفريغ ما اصطادوه في أحد المراكب ، وهنا يختلف الايقاع . فيصبح أكثر سرعة ، وأكثر تفاؤلا ، إذ يرون نتيجة عملهم ، وما يذلوه من جهد فيوجهون الحديث إلى حبيباتهم متغزلين فيهن :

١ - الفترة من مايو ١٩٦٥ إلى أكتوبر ١٩٦٥ .

٢ - انظر الوصف بالتفصيل في « الأغاني الشعبية - دراسة ميدانية في منطقة البرلس » ص ١٥٩ : ١٦٤ .

* قائد الصيادين : يا بو شال وردى

- الصيادون : يا بو شال وردى

* وردة لك ووردة لى

- يا بو شال وردى

* وردتين على طرف شالك

- يا بو شال وردى

* يا حلو أنا لك وأنت لى

- يا حلو أنا لك وأنت لى

* يا حلو أنا قاعد جنبك

- يا حلو أنا لك وأنت لى

* يا بو شال وردى

- يا بو شال وردى

ويعودون مرة أخرى إلى الماء ، لتبدأ دورة جديدة من دورات الصيد ، ويعود الغناء مرة أخرى ، بعد أن يكونوا قد انتهوا من طرح الشباك ... ويبدأ قائدهم :

* قائد الصيادين : هيلا ياالله هيلا ..

- الصـــــيادين : هيلا ياالله هيلا ..

ويكررونها عشرات المرات .. وهم يتقدمون فى بطء .. بينما تتوارى أشعة الشمس شيئا فشيئا وتزداد الحركة بطئا ، ويغلب على الايقاع الحزن ..

* ياللنبى

- هيلا ياالله هيلا ..

ويكررونها أيضا عشرات المرات ... وترتفع هنا وهناك إرشادات قائد الجماعة التى يوجهها إلى بقية الصيادين ، يحثهم على بذل الجهد والتنبه للشباك ، أو يزجر أحدهم ، إذا أحس منه

تقصيرا يخل بالعمل ، أو تقاعسا عن متابعة زملائه ، وأثناء ذلك كله لا يتوقف الغناء أو يتوقف تقدم الصيادين ، في مواجهة بعضهم البعض ، رافعين الشباك :

* من عزبة الب (رج) ..

- هيلا ياالله هيلا

* البرج جينا ..

- هيلا ياالله هيلا

- هيلا ياالله هيلا

* حفايا وعرايا ...

- هيلا ياالله هيلا

* جينا حفا (يا) ..

* هيلا ياالله هيلا ..

- هيلا ياالله هيلا

* يا مصر مانتش ..

- هيلا ياالله هيلا

* مانتش بعيدة ..

- هيلا ياالله هيلا

* ع اللى جلوعه ... (قلوعه)

- هيلا ياالله هيلا

* ياواد جديدة ..

- هيلا ياالله هيلا

* وأنا جلوعى ..

- هيلا ياالله هيلا

* ياواد مشرمط ..

- هيلا ياالله هيلا

* لأخده أروح به ..

- هيلا ياالله هيلا

* أروح به الحصيدة ..

- هيلا ياالله هيلا

* ياالله أقطعك ..

- هيلا ياالله هيلا

* هيلا يا برلس ..

- هيلا ياالله هيلا

* ياللى ترابك ..

- هيلا ياالله هيلا

* ياواد عمانى .

- هيلا ياالله هيلا

* هيـــــــــلا

- هيلا ياالله هيلا

* وارخى على ..

- هيلا ياالله هيلا

* الموت ستاير ..

- هيلا ياالله هيلا

* والموت ما ...

- هيلا ياالله هيلا

* يتفرح فيه ..

- هيلا ياالله هيلا

* دا كاس وع ..

- هيلا ياالله هيلا

* ع الناس داير ..

- هيلا ياالله هيلا

* هيلا هيلا ..

- هيلا ياالله هيلا

- هيلا ياالله هيلا

ويتكرر صعودهم إلى المركب حيث يفرغون السمك ، وهو ما فعلوه عشرات المرات أثناء النهار ، وهم لايزالون ... وقد آذنت الشمس بالمغيب :

* هفّ ريح العصارى فكرنى ولدى ..

- فكرنى ولدى

* فكرنى ولدى

- فكرنى ولدى

* فكرنى أمى وأبويا والغالى ولدى ..

- والغالى ولدى ..

* والغالى ولدى ..

- والغالى ولدى ..

وتستمر الأغنية بغير انقطاع إلى أن ينتهوا من تفريغ السمك ، وعندئذ يمكنهم أن يستريحوا بعد عناء يوم طويل .. إنهم يغنون مثل هذه الأغانى فى الساعة الأخيرة قبل انتهاء العمل اليومى . وهى تعبر عن احتجاجهم سواء عن وعى أو غير وعى . على وضعهم القاسى وشقائهم طوال اليوم ، ورغبتهم فى الراحة ولقاء الأهل والأحباب .. وهكذا نستطيع القول أن

الأغنية تكتسب معناها من الموقف الذى تؤدى فيه ، والبيئة التى تتردد فيها ، وتصبح بعيدة عن هذه البيئة وهذا الموقف غير ذات معنى .

إن الأغنية وبيئتها والموقف الذى تؤدى فيه ، يتمم كل منهم الآخر ، فهى تبدو - فى هذه الحالة السابقة - وكأنها تأتى تلقائيا أو عفويا من شفاه الصيادين ، معبرة عن تعودهم على وضعهم هذا وقبولهم له ولما فرضه عليهم قدرهم . ويمكننا أن نلاحظ بناء على ذلك أنه لايوجد هنا احتجاج ذو خصوصية ، أو اندفاع فى رفض ما هو موجود أو قائم ، بل يمكن القول إن هناك إحساسا بأن هذه هى طريقة الحياة الوحيدة التى يمكنهم أن يعيشوها ، على الرغم من الحزن الذى يلون الأغنية ، فهى ليست تعبيرا عن الفرد ، بل عن الجماعة كلها .

إن مهمة الجامع - إلى جانب جمع المادة - أن يحاول التعرف على الأسلوب الذى تكونت به المادة ، والمرحلة التى مرت بها حتى وصلت إليه ، لأنه من خلال معرفتنا بالإطار الثقافى يمكن للدارس أن يتوصل إلى معرفة أهمية المادة ووظيفتها . ولكن من المهم أيضا ألا نلح على الجوانب الاجتماعية للثقافة ، وألا نجعل دراستنا للبيئة الثقافية أكثر أهمية من الحكاية أو الأغنية أو اللغز ، وهو الاتجاه الملاحظ بين الانثربولوجيين الفولكلوريين ، أو الفولكوريين الانثربولوجيين ، فالحقيقة أن الفولكلوريين عامة ودارسى الأدب الشعبى منهم ، ليسوا انثربولوجيين ثقافيين أو اجتماعيين ، يهدفون إلى دراسة الثقافة كلها بجوانبها المختلفة ، فدارسوا الأدب الشعبى يجب أن يوجهوا اهتمامهم إلى الأدب ، وأن يهتموا بالبيئة وأن يدرسوها بالقدر الذى يفيدهم فى دراستهم بحيث لا تطغى دراسة البيئة على بقية الجوانب الأخرى أو تجور عليها . ولكن علينا أن ننتبه إلى حقيقة هامة ، وهى أنه ليس كل أدب شعبى من الضرورى أن ينشأ فى البيئة الثقافية التى يشيع أو يتردد فيها ، إذ قد يكون متأثرا بقوة بالمناطق المجاورة مكانيا وزمانيا وبناء على ذلك ، فالجامع عليه أن يعرف أقليمه أو بيئته معرفة حميمة ، وجيرته معرفة جيدة مما يجعله قادرا على تتبع الاستعارات والتأثيرات المتبادلة، وكيفية تجميع المادة .

إن جامع الحكايات الشعبية لأى جماعة - مثلا - مطالب بأن يعرف ثقافة الجماعات المجاورة وحكاياتها أيضا ، وأن يكون على دراية بمكونات ثقافة المجتمع الذى تنتمى إليه الجماعة المدروسة عامة . وينبغى هنا أن نشير إلى أهمية هذا الجانب ، فالجامع لا يستطيع أن يدرس الجماعة عن طريق انطباعاته الذاتية ، أو ردود فعله الشخصية لكل ما يسمعه ويراه ،

فمن الضرورى أن يسجل ملاحظاته عن الرواة والمستمعين ، والبيئة عامة من خلال الممارسة العملية ومن خلال أسئلة كهذه مثلا . ماذا تعنى له هذه الأغنية أو الحكاية ؟ لماذا تغنى هذه الأغنية أو لماذا تحكى هذه الحكاية ؟ لماذا تبدو هذه الشخصية فى الحكاية بهذا الشكل ؟ ....، وبالإضافة إلى ذلك فان كل أغنية أو حكاية ، يجب أن تسجل فى أوقات مختلفة من نفس الرواة ، ومن رواة مختلفين ، وذلك من أجل دراسة التشابه والاختلاف بين الرواة بعضهم البعض ، وبين النصوص بعضها البعض ، ودراسة استجابة المستمعين للرواة والنصوص أيضا .

منذ عدة سنوات عندما كنت أجمع الأغانى الشعبية ، كان علىّ أن أسجل نماذج من البكائيات ، باعتبارها شكلا من أشكال الغناء الشعبى ، ولم يكن الأمر سهلا لارتباط البكائيات بمناسبات الوفاة ، وأن اللاتى يغنّينها من النساء ، ومن غير المعقول أن يسمح لرجل أن يوجد بينهن فى مثل هذا الموقف ، وكان البديل بالطبع أن أقوم بخلق الموقف الذى يمكن أن أحصل فيه على هذا النوع من الغناء وأن أبحث عمن يمكنهن القيام بذلك بأية صورة من الصور ، خاصة أننى أعرف أنه لا يوجد سيدة فى مجتمعاتنا الشعبية لا تحفظ قدرا من البكائيات ، ولكن كانت المشكلة هى كيفية إقناع أى سيدة بأن تقول ما تعرفه . ظللت أبحث وأنقب ، لعلى أجد سيدة واحدة تقبل هذه المهمة الثقيلة ، إلى أن دلتنى السيدة التى كنت استأجر غرفة فى بيتها على سيدتين يمكنهن أن يسجلن لى ما أريد لقاء أجر أدفعه لهن ، ولكنها قالت لى أن ذلك لا يمكن أن يتم فى بيتها بأى حال من الأحوال ، لأن هذا يصبح نذير شؤم لها ولأسرتها . وعلى ذلك لم يكن أمامى إلا أن أصحب السيدتين إلى خارج القرية بين الحقول لكى اتمكن من التسجيل ، وكانت المشكلة الكبرى التى تؤرقنى حقيقة ، بعد أن نجحت في العثور على السيدتين ، وإقناعهن بأن يقدمن لى نماذج من البكائيات التى يرددنها فى مناسبات الوفاة ، وبعد أن نجحت فى ترتيب المكان الذى سيتم فيه التسجيل ، وإقناع بعض الأصدقاء من أهل القرية أن يسمحن لبعض بناتهن وزوجاتهن بالحضور كى أعطى إحساسا ما للسيدتين بأن الموقف شبه طبيعى ، ولكى أجعل الموقف بقدر الإمكان قريبا من الوقف الطبيعى (على الأقل من ناحية مشاركة البعض فيه ، حتى لا يقتصر الأمر علىّ ، وعلى السيدتين فحسب) . أصبحت المشكلة بعد ذلك هى كيفية نقل الموقف الشعورى إلى السيدتين .. بمعنى آخر كيف يمكن وضعهما فى الحالة التى تجعلهما يشعران أن الموقف طبيعى، ومن ثم يستطيعان أداء البكائيات ، خاصة أن النوع الذى أطلب منهما أداءه تحيط

به حساسيات كثيرة ، ومعتقدات تجعل الموقف أكثر صعوبة . هذا بالإضافة إلى أنه من المعروف كحقيقة أن كثيرا ممن يحفظون الحكايات والأغاني وما إلى ذلك لا يرغبون في - وقد لا يستطيعون - أداء ما لديهم إلا في المناسبة الطبيعية الخاصة بما يعرفونه ، وقد عجز كثير من الرواة ، والمغنين عن أداء ما يشتهرون به . إذا افتقدوا الجو الذى تعودوا على الأداء فيه .

والحقيقة أننى لم أكن أعرف ماذا أفعل آنذاك . ومن ثم قررت أن أترك الأمر للسيدتين ، وأن أكون جزءا من الموقف فحسب ..

كانت إحدى السيدتين تبلغ من العمر حوالى ستين عاما أما الأخرى فكانت فى حوالى الأربعين تقريبا وكانتا تبدوان متجهمتين وأخبرتنى السيدة الأكبر سنا أن هذه هى المرة الأولى فى حياتها التى تقف فيها مثل هذا الموقف ، وأنها لا تدرى ما إذا كانت ستستطيع أن تقول شيئا .. فالموقف غير طبيعى وهى لا تعرف كيف تبدأ « فالكلام - على حد تعبيرها - بيجيب بعضه » حاولت ملاطفتها ، والتخفيف عنها ، وتملقتها كثيرا ، وأخبرتها ببعض البكائيات التى لصقت بذاكرتى ، وبدأت السيدة فى الغناء . فى البداية كان صوتها خاليا من الانفعال ، كانت الوقفات تطول بعد كل مقطوعة ، ثم أخذت السيدة الأخرى تغنى فى صوت ملىء بالحزن والشجن وكلما مر الوقت ، ازداد صوتها لوعة وأسى ، وانهمرت الدموع من عينيها ، مما دفع السيدة الأكبر سنا أن تأخذ منها الميكروفون . تخفيفا عنها ، وأن تعاود الغناء مرة أخرى ، وبدأت الدموع تترقرق فى عينيها ، ويتحشرج صوتها بتأثير البكاء ، وعندئذ أوقفت التسجيل .. وأخذت أخفف عنهما ، فأخبرتنى السيدة الثانية أنها تذكرت ابنتها التى لم يمض على وفاتها غير بضعة أشهر ولما سألت السيدة الأولى عما إذا كانت قد فقدت قريبا لها أو عزيزا عليها منذ فترة قريبة فأجابتنى بالنفى ، فسألتها عن سبب بكائها وتأثرها الشديد ، فقالت « لأن الكلام يقطع القلب » وقد لاحظت أن من كانوا معى أثناء التسجيل ، وهم الرجل الذى كنت أسكن عنده وزوجته ، وبعض الذين كانوا يستأجرون بعض الغرف الأخرى ، قد بدا عليهم التأثر الواضح بل إن بعضهم أخذ ينشج بالبكاء ، وبعد أن هدأت الانفعالات بدأنا التسجيل مرة أخرى ، لنتوقف من وقت إلى آخر كى تستعيد السيدتان هدوءهما . وهكذا إلى أن انتهينا من التسجيل .

ولقد اكتشفت شيئا جديراً بالتسجيل هنا ، وهو ما استفدته من هذه التجربة ، التى كنت أخشى فشلها ، وأحسب ألف حساب لهذا الفشل وما يمكن أن يترتب عليه من نتائج ، ومن ثم

كنت قلقا ، متوترا ، إلى أبعد حدود القلق والتوتر . اكتشفت أن النجاح فى مثل هذه المواقف يعتمد بالدرجة الأولى على قرب هذه المواقف أو بعدها عن الطبيعية . وأنه كلما كان الموقف أقرب إلى أن يكون طبيعيا كلما كان ذلك مدعاة للنجاح ، وأن ذلك إنما يعتمد فى المقام الأول على قدرة الباحث على الإعداد لذلك وتنظيمه .

ولعله من المثير للدهشة أن يصل الأمر إلى حد ألا يصبح هناك فرق كبير بين الموقفين ، وهو ما حدث بالفعل فى الموقف السابق ، بل لعل هذا الموقف المصنوع قد أتاح لى أن أحصل على مادة لم أكن استطيع الحصول عليها بسهولة فى المناسبة الطبيعية نفسها ، نظرا للظروف التى تحيط بها ، مما نعرفه جميعا . كما أتاح لى أن أقف على الأسلوب الفنى المتبع فى الأداء ، بكثير من التأمل والانتباه ، وهو أمر لم يكن من السهل ملاحظته فى إطار المناسبة الطبيعية أيضا .

يبقى شىء أخير وهو رد فعل الذين استمعوا إلى هذا التسجيل ولم يكونوا قد حضروا عملية التسجيل نفسها ، ولم يشهدوا الموقف ذاته ، فقد حدث أن الكثيرين منهم وخاصة من النساء كانوا متأثرون جدا لما يسمعوه ، بل أن بعضهم كان يبكى أحيانا ، واعتقد أن السبب فى ذلك هو أن هذه البكائيات تذكر دائما بالموت عامة ، وتعيد إلى ذاكرة المستمعين ذكريات الذين ماتوا من الأقارب والأصدقاء ، وهذا التفسير قد يبدو تفسيرا سطحيا ، ولكن الشىء المهم الذى تجدر ملاحظته هو ما حدث من ردود فعل إزاء النصوص ، مما يعد – فى بعض الأحيان – أكثر أهمية من النصوص نفسها . ومن هنا فالجامع مطالب بأن يلاحظ فى عناية ودقة كل التفاصيل المحيطة بالعملية كلها ، كما أن من واجبه – إلى جانب جمعه الأدب الشعبى فى بيئته الثقافية باعتباره أدبا شفاهيا – أن يتعرض لمغنى الأغانى والمواويل ورواة الحكايات وغيرها ، ففى المجتمعات الشعبية عشرات من المغنين والرواة ، يستطيعون أن يمدوا الجامع بما يريده من معلومات عما يرددونه ، وعن بيئتهم الثقافية . مع اعترافنا فان أغلب المؤدين لا يغنون أو يحكون بالشكل الذى نرجوه ، إلا أننا نعترف أيضا بأنهم يمكنهم أن يعبروا عن ثقافتهم الشعبية بدرجات متفاوتة .

إن أى معلومات يمكن الحصول عليها من الرواة ، تستحق من الجامع أن يوليها اهتمامه لأنها غالبا تفيد فى إلقاء الضوء على الجوانب المتعددة للأغانى والحكايات وغيرها ، سواء من ناحية معناها أو مضمونها أو تاريخها .. الخ . وفى كل مجتمع هناك أفراد يتميزون على

غيرهم بقدرتهم على الحفظ والأداء ، ويمتلكون من المادة أكثر مما يمتلك غيرهم ، وهؤلاء عادة هم الرواة والمغنون الممتازون الذين يعتمد عليهم الجامع وهم من نحتاج من الجامع أن يقدم لنا معلومات مفصلة عنهم .

إن الأدب الشعبى الصحيح أو الحقيقى هو الذى يجمع فى ظروف تعطينا الكثير عن المؤدى المباشر ، كما تمكننا من أن نمحص صحة ما يؤديه ، وقدرته على أن يصبح ناقلا أو مؤديا .

ولابد من أن نتنبه إلى تسجيل سيرة حياة الراوى أو المؤدى ، وأن نحاول أن نحصل على وصف شامل ما أمكن ذلك لحياته ، سواء من المؤدى نفسه ، أو من خلال أحد أفراد أسرته الذين يكبرونه ، أو من خلال آخرين يمكن أن يكونوا قريبين منه ، وثيقى الصلة به .

كما أننا فى حاجة إلى أن نتعرف على خصائص هؤلاء المؤدين ، وطبيعة العوامل التى تساعده على اتقان عمله ، والاستمرار فيه ، وما هى أوجه التشابه بينهم ، وأوجه الاختلاف أيضا ، ومدى تأثير ذلك على أدائهم المادة التى يشتهرون بأدائها .

كما يجب أن يوصف المؤدى وصفا دقيقا ، يتضمن أسلوبه فى أداء الحكاية أو الغناء بصفة عامة ، ذلك أن كل نوع من أنواع الفولكلور يتطلب فى إبداعه وأدائه مواصفات جمالية معينة، كما يرتبط ذلك بالموقف الذى يؤدى فيه هذا النوع ، وهو ما سبق أن أشرنا إليه سواء كان ذلك يحدث عن وعى أو دون وعى . ولسنا فى حاجة إلى القول أن الكثير من المواد الفولكلورية يصاغ فى قوالب معينة ، ومن ثم لابد من التنبه إلى تأثير ذلك على طبيعة المادة نفسها ، وطريقة أدائها . وتثار هنا مجموعة من الأسئلة ينبغى أن توضع فى الحسبان ، وهو ما سوف نتناوله بتفصيل أكبر بعد قليل ، إذ يجب أن نحاول معرفة الأسس التى تتكون بها هذه القوالب . أو تنبنى عليها ؟ وما هى الشروط التى يجب توافرها فى المؤدى الممتاز ، والحكاية أو الأغنية التى يتقبلها الناس ؟ وما هى الأسباب التى تجعل المستمعين يصفون مؤديا بأنه عادى لا يتميز بشىء أولا يشبه المؤدين الممتازين ، كما تجعلهم يحكمون على الحكاية أو الأغنية بأنها غير مقبولة ؟ ! وباختصار ما الأسس التى نحكم بها على امتياز المؤدى وجودة المادة ؟ وأهمية هذه التساؤلات أنها ستؤدى بنا إلى فهم طبيعة الإبداع الشعبى، كما أنه سيفيدنا عند المقارنة ؛ ذلك أن الوصف العابر والمعلومات المتيسرة لن يكونا لهما أية أهمية فى هذه الحالة . فاذا جمعنا الحكايات الشعبية مثلا ، من أجل مقارنة ثقافية أو من أجل إعادة بناء تاريخ حياتها فاننا نواجه عندئذ سؤالا جوهريا : هل نستطيع التأكد من أن

الحكاية ، حكاية شعبية حقيقية أو أصيلة ، وليست إحدى النسخ المتداولة والتى تبدو كأنها شعبية أو أنها من عمل أحد الأدباء ، أو لعلها إعادة قص للحكاية نفسها عن طريق كاتب شعبى ، أو جامع مبتدىء ، أو كاتب يعيد كتابتها لأغراض سياسية أو تجارية أو دينية ؟ ! قد تكون الحكاية المطبوعة حكاية شعبية حقيقية ، ولكن إذا لم نعرف الظروف التى جمعت فيها وراويها . فاننا قد نشك فى صحتها ، وقد يؤدى هذا بنا إلى أن نصنفها فى غير موضعها . وهنا مشكلة أخرى لابد من أن ينتبه إليها الجامع وهى ترتبط بمدى الثقة فى المؤدى نفسه ، فكيف نتحقق من أنه لم يحصل على حكايته من كتاب مطبوع ، أو على أغنيته من أسطوانة قديمة ؟ ! إننا نعتقد أن ذلك يمكن يتحقق إذا جمع الجامع كمية كبيرة من المادة ، من مؤدين مختلفين ، وألا يكتفى بما يخبره به المؤدي مثلا من أنه قد سمع هذه المادة من أبيه أو حفظها عن أمه فحسب ، بل إن عليه أن يعاود الاتصال بالرواى أو المغنى ، مكررا تسجيل المادة نفسها ، منه ومن غيره ، وموجها الأسئلة نفسها له ولغيره .

إننا فى حاجة إلى أن يجيب لنا الجامع على مثل هذه الأمثلة ؟ من أين حصلوا على مادتهم ؟ ولماذا ظلوا محتفظون بها ؟ هل غيروا عن عمد فيها ؟ بالإضافة إلى أننا نريد أن نعرف أشياء كثيرة عن هؤلاء المؤدين .. عن موروثهم ، عن أسلوبهم فى تكوين المادة التى يؤدونها ، عن تطويرهم لمحفوظهم من الأغانى والحكايات وغيرها ، ذلك لأن دراسة هذه الخصوصيات سوف تلقى مزيدا من الضوء عن المادة ومضمونها ، وعلاقتها بغيرها وتطورها وبنائها الفنى ، وإطارها الثقافى .

ويقودنا هذا إلى التنبيه إلى جانب هام فى دراسة الأدب الشعبى ، وهو جانب فنيته أو بناؤه الفنى ، فالفكرة الخاصة بتميز البناء الفنى للأدب الشعبى وجمالياته ، عن البناء الفنى للأدب الخاص ، تثير كثيرا من الجدل والنقاش حولها . ولكن يمكن توضيح هذا الأمر دون أن يكون بين أيدينا المعلومات التى تعيننا على ذلك ، وهى مهمة الجامع فى المقام الأول ، فالجماليات الشعبية من أكثر جوانب الأدب الشعبى أهمية : ولهذا السبب فان الجامع يجب أن يتعرف عليها وأن يدرك عناصرها وأن يقدم صورة حقيقية لطريقة الصياغة وأسلوب المؤدى يضعها بين يدى الباحثين مما يعينهم فى دراستهم . وهو من أجل ذلك لابد أن يكون خبيرا بالحياة الشعبية عامة والأدب الشعبى خاصة لكى يتيسر له أن يدرك عناصر الجمال في النص

الشعبى أو جمالياته ، والأسلوب الفنى الذى يتبع فى خلقها وتكوينها ، مما يضاعف من الجهد الملقى على عاتقه ويزيد من صعوبة مهمته .

إن الجانب الجمالى للأدب الشعبى يبدو من خلال التآلف بين مجموعة من العناصر التى يمكن تلمسها فى الأسلوب الذى يتميز بقدر كبير من الخصوصية ، والتشخيص الذى يضفى الحياة احيانا على المادة الجامدة ، والتصوير الذى يعتمد على القوالب المأثورة والتكرار وتكوين الصورة اعتمادا على ضم عناصر متباينة إلى بعضها البعض أكثر من الاعتماد على الشروح والتفسيرات ، والتركيز أكثر من الإسهاب والتفصيل . ولعل الفشل فى فهم جماليات الأدب الشعبى إنما يأتى من عدم وضع هذه الأمور فى الاعتبار من جانب الجامعين والدارسين من ناحية ومحاولة تطبيق قوانين الأدب الخاص من ناحية أخرى ومن هنا فان الجامع من الضرورى أن يجد إجابات لمثل هذه الأسئلة عند الرواة والمغنين .. هل تعتقد أن هذه حكاية أو أغنية جميلة ؟ . لماذا تحرص على حكايتها أو غنائها ؟ .. وينبغى هنا أن نحذر من أن الرواة سوف يعطون الجامع إجابات جاهزة مثل ... إنها حكاية جميلة لأنها قد حدثت فعلا .. أنا أحبها لأن أمى حكتها لى عندما كنت طفلا ... أو لأن فيها عظة وعبرة .. الخ .. ولكن الجامع يجب أن يغوص إلى ما هو أعمق من مجرد هذه الإجابات السطحية البسيطة ، القيمة فى حد ذاتها ، لكى يحاول أن يتبين القيم الفنية والجمالية الخاصة بهؤلاء الرواة ، والتى تعكس فى الوقت ذاته القيم الفنية والجمالية للجماعة أو المجتمع الذى ينتمون إليه ، مما يساعد على فهم الجماليات الشعبية وعلى سبيل المثال . فان « ست الحسن والجمال » و « الشاطر حسن أو على ... » ، و « أمنا الغولة » شخصيات شهيرة فى حكاياتنا الشعبية ، والذى لاشك فيه أن الجامع الممتاز لابد له من أن يحاول معرفة أصل هذه الشخصيات ، ومصدر استخدامها فى الحكايات وذلك من الرواة أنفسهم ، وقد يصل إلى أن هذه الشخصيات لم تظهر عرضا أو جزافا ، وإنما مرتبطة بواقع الجماعة الشعبية وقيمتها .

كما أن عليه أن يتعرف على القيم التى يعتنقها الراوى ، واتجاهاته وكذلك المعنى الذى يفهمه من المادة التى يؤديها ، وماذا يعرف عنها ؟ وأن يلاحظ أيضا الانفعال الذى يرتسم على وجه المؤدى أثناء الأداء ، فى موقف معين ، وأن يحاول أن يتبين وجهة نظره فى مضمون الحكاية التى يحكيها أو الموال القصصى الذى يغنيه ، أو غير ذلك ، وهل هو حقيقى أم أنه محض خيال ، وما هو رأيه فى المواقف التى تحفل بها الحكاية أو الموال القصصى ، ومدى مطابقتها لما يعتقده ، ولماذا حدث الموقف بهذا الشكل ؟ ! .

ويحضرنى هنا موقف يصح الاستشهاد به على هذه النقطة من واقع عملى الميدانى فى «البرلس» . وهو يتعلق بأداء موال قصصى .

سجلت لأحد المغنين المحترفين موالا قصصيا يحكى قصة ثلاثة صبية صغار ، فقدوا باهم ، وكان رجلا ثريا يمتلك حوالى خمسين فدانا ، وبعد وفاة الأب تزوجت الأم « نرجس » من رجل سيىء الخلق ، يتصف بالإجرام ، كانت تربطها به قصة حب آثمة ، يدعى « زاهر » . ويحكى الموال أن « زاهر » عامل الصبية معاملة سيئة ، وسامهم الخسف والهوان . وطردهم من بيت أبيهم ، تحت سمع الأم وبصرها ، وأخذ يستمتع بما تركه الأب من ثروة . ولم يجد الأطفال من يعطف عليهم أو يؤويهم إلا رجلا طيبا من أهل القرية ، رثى لحالهم ، ولما انتهوا إليه نتيجة موت الأب وعبث الأم . ويستمر الموال ليصف حال الصبية فى أسلوب مؤثر ، يستثير مشاعر المستمعين ، وتعاطفهم لكى يمهد لما سوف يحدث بعد ذلك ، إذ يضيق الأبن الأكبر بما وصل إليه حاله وحال أخوته ، وما يلقونه من ظلم ، وما يعانونه من مذلة ، فيذهب مع أخويه إلى أمه ليعاتبها ، ويرجوها أن تعاملهم بما يستحقونه منها من عطف ورعاية ، ولكن الأم تصم أذنيها دونهم ، ويطردهم زوجها .

ولا يقبل الصبى أن يطرد من بيت أبيه مرة أخرى ، فتنشب مشاجرة بينه وبين زوج أمه ، وينتهى الصراع بأن يقتل الولد « زاهر » زوج أمه . ويأتى المحققون ورجال الشرطة ، ويعترف الأبن بأنه القاتل ، وينتهى لأمر بارساله نظرا لصغر سنه إلى إحدى دور التربية ليقضى فترة العقوبة التى حكم بها عليه ، ويحكم على الأم بأن تقضى فى السجن عشر سنوات جزاء لها على ما اقترفته فى حق أبنائها .

ويحكى الموال بعد ذلك أن الابن « لطفى » بعد أن قضى فترة العقوبة فى دار للتربية ، يعود ليتسلم ما تبقى من الميراث الذى تركه أبوه ، وليشرف على تربية أخوته ، ويتزوج من ابنة « الشيخ بكرى » الرجل الذى عطف عليهم فى محنتهم ، وآواهم عندما طردوا من بيت أبيهم ، ويكبر الولدان الآخران ، ويتزوجان أيضا ، كما تخرج الأم من السجن ، ليعود شمل الأسرة للالتئام من جديد ، وبذلك ينتهى الموال .

هذا هو ملخص للموال ، أما الموقف الذى أريد الاستشهاد به ، فهو رد فعل المستمعين ، إزاء ما سمعوه من أحداث الموال . لقد علا الهتاف ، ودوى التصفيق ، عندما قتل « لطفى » الابن « زاهر » زوج الأم ، إعجابا برجولة الصبى وقوته وشجاعته ، ورفضه الأهانة ،

والاستكانة للظلم الواقع عليه ، وعلى اخوته من أمهم وزوجها الذى اغتصب حقهم . وكانت التعليقات التى سمعتها ما يلى :

« الله ما يردّه يا جدع » (أى زاهر)

« ملعون أبوه .. هوه دا راجل » .

« أبوه كده .. خليه يعيش حربقى » (أى لطفى) .

« كان ساكت ليه من زمان » ويرد آخر « ما هو أصله برضه صغير ما يدركش » فيعلق ثالث (أهل البلد برضه ماكانش لازم يسكتوا على كده .. مالهش أخوال وألا اعمام .. كانوا يوقفوا المرّة (الأم) والـ .. بتاعها عند حدهم » ..

وتنطلق زغرودة من إحدى النسوة اللاتى كن يستمعن إلى الموال ، ويحس المغنى بأن المستمعين يريدون منه أن يعيد هذا الجزء مرة أخرى ، فيعيد غناءه ، وينهيه بتعبير لم يقله فى المرة الأولى وهو « يسلم يمينه » (أى سلمت يده) .

١ - زاهر نايم فى السرير مجضوع قدامه ...[١]

٢ - قال امشى بره وقام معدول قدامه ...[٢]

٣ - لطفى زغر له شبيه مجنون قدامه ...[٣]

٤ - بقلب جمد وقوة ربنا وياه ..

٥ - وجاب المسدس ولم كتر كلام وياه ...[٤]

٦ - ومد ايده ع الزناد من غير عناد وياه ..

٧ - كام ظرف اداه جاب كرشه قدامه ...[٥]

يسلم يمينه ..

---

١ - مجضوع : متمدد - قدامه : أمامه .
٢ - أمشى بره : أخرج .
٣ - زغرله : نظر إليه غاضبا أو متوعدا إياه بالشر .
٤ - ولم كتر : ولم يكثر .
٥ - اداه : اعطاه ، وهنا تعنى رماه بالرصاص - جاب كرشه : أى أخرج أمعاءه ، لكثرة الرصاص الذى رماه به .

وعندما يصف الرواى المحاكمة ، والحكم الذى حكم به القاضى على أطراف القضية يقول :

٨ - طب خلى بالكم لحكم الجلسة م الأول ..

٩ - القاضى فر الدوسيه بيشوف من الأول ..

١٠ - عرف الجناية سببها أيه من الأول ..

١١ - قام قال دا نرجس خبرها عندنا وسبب ..

١٢ - عشر سنين سجن فى أشد العذاب وسبب ..

١٣ - وتتحرم من الميراث اللى لها وسبب ..

١٤ - لأن هيه السبب فى الشر م الأول ..

١٥ - ورد تانى يقلب فى الورق أحداث ...[١]

١٦ - لأجل القضية تلطف حكمها الأحداث ..

١٧ - لأنها شىء عجب طال شرحها أحداث ..

١٨ - وقال دا لطفى حديث السن ويايا ..[٢]

١٩ - مافيش قانون ينطبق بالحكم ويايا ...

٢٠ - فر الدوسيه قام حكم بقانون ويايا ..[٣]

٢١ - آخر النهاية ياخذ خمس سنين أحداث ..[٤]

ولم يعجب هذا الحكم المستمعين ، فقابلوه بالوجوم والامتعاض ، ولم يعلنوا عن فرحتهم بأن لطفى لم يذهب إلى السجن ، وهو ما كان مثار تساؤل البعض منهم « يا ترى هايعملوا فى الولد أيه » .. « دا عيل .. وكتر خيره اللى صبر على اللى جرى » .. « مش معقول يحبسوه .. هوه عمل أيه » .. وبمجرد أن أنهى المغنى هذا الجزء « آخر النهاية ياخد خمس سنين أحداث» حتى انفجر أحد المستمعين قائلا « أيه الكلام الفارغ ده ... يحبسوه فى الأحداث ليه

١ - ورد : ورجع .
٢ - ويايا : معى .
٣ - فر الدوسيه : قلب الأوراق .
٤ - ياخد : يأخذ .

.. دا كان حقهم يكافئوه .. ويشنقوا أمه » . وتبعه آخر « بالذمة دا حكم .. الواد الحر ده يتحبس .. دا الحكومة كان لازم تدى (تعطى) له نشان (وسام) مش يحبسوه » ... «الوليه (الأم) دى هيّه اللى تستاهل الاعدام ... وعشماوى (الرجل المتخصص فى إجراء الشنق للمحكوم عليهم بالإعدام) يقعد كده يتفنن فى لف الحبل حوالين رقبتها .. مش عشر سنين.. » .

وعندما سألت المغنى عن رأيه فيما سمعه من تعليقات ذكر أن هذا شىء متوقع ، وأنه يحدث فى كل مرة يغنى فيها هذا الموال شىء شبيه بذلك ، وأنه يسعده أن يحدث ذلك لأنه يدل على إنصات الناس ، ومتابعتهم لما يقوله ، وأنهم سرعان ما يهدأون عندما يصل إلى نهاية الموال ، وهى النهاية السعيدة التى تعجب هؤلاء المستمعين عادة .

ولما سألته هل حدثت هذه الأحداث حقيقة ، قال : « طبعا حصلت ما هو أصل أنْ ماكانش اللى حصل ده حقيقى ، ما كانش الناس تنبسط وتنسجم مع الموال » وعدت لسؤاله ، لنفرض أنك أدخلت لطفى السجن مثلا ، أو حكم عليه بالاعدام ، ماذا كان سيحدث عندئذ « فنظر إلىّ مستغربا وقال « أولا الناس كانت تكسر الصوان ، وممكن يضربونى ، أو على الأقل خالص ما يسمعونيش (لا يسمعوننى) تانى .. ويبقى عليه العوض ومنه العوض » فلما سألته لماذا ؟ أجاب « لأن لطفى بطل طبعا وأى واحد كان لازم يعمل كده .. مادام الراجل الشر ده جوز أمه ماجاش بالمعروف ، يبقى يبجى بقى بالمتلوف .. » وسألته ولكن ما هو تفسيرك لعدم رضاهم عن الحكم الذى حكم به على الأم ؟ فابتسم وأجابنى « لا .. ما هو ما يغركش (لا يغرك) اللى حصل ده ، لأن برضه ماكانوش هايبقوا مبسوطين لو أن الأم مثلا ماتت ، مع أنها مجرمة أكثر من الراجل اللى اتجوزته .. وهيه السبب فى اللى حصل .. لكن برضه لو تابت وخدت جزاتها (ولقيت جزاءها) طبعا الناس هايكونوا مبسوطين عشان هاترجع تانى لولادها .. دى الأم برضه ..» .

يبقى بعد ذلك أن نؤكد مرة أخرى بعد أن أوردنا هذا النموذج أن النص على الرغم من أهميته الكبرى ، لابد أن يصحبه كل ما يمكن للباحث أن يلاحظه ، وأن يجمعه ، متعلقا بالمؤدى - مغنيا كان أو راويا أو غير ذلك - وبالجمهور أيا كانت وجهة نظره فيما يسمعه أو يراه أو يشارك فيه ، وذلك حتى تتكامل الرؤية ، ومن ثم النتائج التى يمكن الوصول إليها .

وهناك أمر آخر جدير بالإشارة إليه ، والتأكيد عليه ، وهو أنه كلما كانت المادة التى يجمعها الجامع كبيرة ، كان ذلك أفضل وأكثر مدعاة للاطمئنان للنتائج التى يتوصل إليها ولا نعنى هنا بالضرورة جمع نوع واحد ، ذلك أن جامع الحكايات يجب عليه أيضا أن يجمع الأغانى والأمثال والألغاز وما إلى ذلك ، وأن يكون على وعى بها لأنها كلها مرتبطة ببعضها البعض ، ومن خلالها جميعا يمكن أن تتضح القيم الجمالية الشعبية ، كما يجب التنبيه إلى العادات اللغوية أيضا ، فاللغة الشعبية والحكاية الشعبية - مثلا - تصطنع أسلوبا ثابتا للتكرار ....تكرار الكلمات والجمل والأفكار والتفاصيل .. التكرار الذى يؤدى إلى تأكيد الحادث ، ولكنه فى الوقت ذاته يشير إلى نموه أيضا ، وإلى تقدم الزمن كما يحدث عندما يحكى الراوى أو الراوية .. وابتدينا نمشى .. ومشينا ... وفضلنا ماشيين .. وشويه بشويه بصينا لقينا سكه طويلة طويلة .. طويلة ورانا » وهكذا نلاحظ أن هناك عادات لغوية كالتكرار البسيط ، والتوقف ، والاستئناف يعتمد عليها النص الشعبى ، وتكون جزءا من قيمة الجمالية التى تشترك فى تكوينها عناصر كثيرة أخرى سبق أن أشرنا إليها .

ولكننا فى النهاية يجب أن نقرر أن المهمة التى يقوم بها جامع الأدب الشعبى مهمة كبيرة وشاقة ، وأن الأفضل أن يتعاون فيها أكثر من شخص يعملون معا حتى يمكن التنبه إلى كل هذه الجوانب ، وبالشكل الذى يفيد العلم ودارسيه ، فمن غير الممكن بالنسبة لشخص واحد أن يجمع كما كبيرا من النصوص الشعبية يصلح أساسا للدراسة وأن يصف البيئة التى تعيش فيها والوسط الذى تقدم فيها ، والمؤدين الذين يؤدونها ، إذ أن هذا عمل فريق متكامل لا ينهض به فرد واحد مهما كانت قدراته وامكاناته .

الفصل الرابع
تصنيف الأدب الشعبى

بذلت جهود كثيرة لتصنيف الأدب الشعبى ، وربما كان من المفيد أن نشير إلى أن هذه الجهود المختلفة كانت أكثر دقة من عملية الجمع ذاتها ، تلك العملية التى لابد أن تسبق - بالضرورة - أية محاولة للتصنيف . وقد كان الذين قاموا بتصنيف الأدب الشعبى ، وخاصة الحكايات الشعبية ، يهدفون من وراء ذلك إلى جعل العثور على المادة والتعرف عليها سهلا ميسورا ، عن طريق تنسيقها وترتيبها .

ولعل أول محاولة لتصنيف الحكايات الشعبية تصنيفا عمليا ، ما قام به الفولكلورى الفنلندى « آنتى آرنى Antti Arny » فى كتابة الشهير « فهرست أنماط أو طرز الحكاية الشعبية The Type Index of Folktales » الذى نشر سنة ١٩١٠ ، محتويا على حوالى ٥٤٠ طرازا أو نمطا مستقلا من الحكايات الشعبية ، ولكنه نظم بحيث يمكن أن يتسع لـ ١٩٤٠ نمطا . وقد قام الفولكلورى الأمريكى « ستيث تومسون Stith Thompson » بترجمته إلى الإنجليزية سنة ١٩٢٨ ، وراجعه بعد ذلك مرتين ، مضيفا إليه فى مراجعته الثانية التى نشرت سنة ١٩٦١ ، ملخصا لما يربو على ألفى حكاية شعبية هندو أوروبية ، معطيا لكل تلخيص رقما يميزه ، وفقا لأسلوب التصنيف الذى يعتمد أولا على تحديد طبيعة الحكاية طبقا لمحتواها الموضوعى ، ثم ترقيمها بعد ذلك تحت الباب الذى تنتمى إليه . وقد قسم إلى خمسة أبواب رئيسية ، ويعتمد التبويب فى الأغلب الأعم على شخصيات الحكاية ، لا على طبيعة الأحداث. ولعل هذا هو أحد أوجه القصور فى الفهرست ، ذلك أن الشخصية تتغير من مجتمع إلى آخر ، ومن ثقافة لأخرى ، ولكن الحدث يمكن أن يكون هو الجامع بينها على الرغم من اختلافها تبعا لمجتمعها وثقافتها التى تنشأ فيها . ومن ناحية أخرى فان العدد المحدود من الأبواب الفرعية التى تحتوى عليها الأبواب الرئيسية الخمسة ، يجعل البحث عن مادة معينة أمرا صعبا ، معتمدا على التخمين والحدس الذى قد يخطىء فى بعض الأحيان أو يكلف الباحث وقتا طويلا وجهدا كبيرا .

وتحمل الحكايات مع هذا الفهرست أرقاما ، يشير إليها دارسوا الحكايات الشعبية فى دراستهم لنمط معين من أنماط هذه الحكايات ، فيحمل نمط حكاية « سندريلا » مثلا رقم ٥١٠ ، ويحمل نمط حكاية « عقلة الصباع » الرقم ٧٠٠ .

Cindcrclla and Cop O'Russhers .

I . The Persecuted Heroine . (a) . The heroine is abused by Stepmother and stepsisters and (a1) stays on the hearth or in the ashes and , (a2) . is dressed in rough clothing - cap of rushes , wooden clock , etc. , (b) flees in disguise from her father who wants to marry her , or (c) is cast out by him because she has said that she loved him like salt, or (d) is to be killed by a servant .

II . Magic Help . While she is acting as sarvant (at home or among strangers) she is advised , provided for (a) by her dead mother , (b) by a tree on the mother's grave , or (c) by a supematural being or (d) by birds , or (e) by a goat, a sheep , or a cow . (f) When the goat (cow) is killed , there springs up frbm her remains a magic tree .

III . Meeting the Prince (a) She dances in beautiful clothing several times with a prince who seeks in vain to keep her , or she is seen by him in church . (b) She gives hints of the abuse she has endured as servant girl , or (c) she is seen in her beautiful clothing in her room or in the church.

IV . Proof of Identity . (a) She is discovered throgh the slipper-test or (b) through a ring which she throws into the prince's drink or bakes in his bread or . (c) she alone is able to pluck the gold apple desired by the kinght.

V. Marriage wih the Prince .

VI . Value of Salt . Her father is served unsalted food and thus leams the meaning of her earlier answer . - Adabted from BP .

Motifs :

I . S31 . Cruel stepmother . L55 . Stepdaughter heroine . L52 . Abused youngest daughter . L102 . Unpromising hroine . L131 . Hearth abode of unpromising hero (heroine) . K521.1. Escape by dressing in animal (bird , human) skin . K1821.9. Disguise in wooden covring . F821.1.4. Wooden coet . F821.1.1.3. Dress of raw fur . M255. Deathbed promise concerning the second wife . H363.1. Bride test : wearing deceased wife's ctothes . T411.1. Lecherous father . S322.1.2. Father casts daughter forth when she will not marry him . T311.1. Flight of maiden to escape marriage . H592.1. Love like salt . K512 . Compassionate executioner . Servant charged with killig the heroine arranges her escape .

II . E323.2. Dead mother returns to aid persecuted deugher . E366. Retum from dead to give counsel . D815.1. Magic object found on mother's grave . E631. Reincamation in plant (tree) growing from grave . N810. Supernatur helpers . F311.1. Fairy godmother . N815. Fairy as helper . D813. Magic object received from fairy . D1473.1. Magic wand fumshes clothes D1050.1. Clothes produced by magic . D1111.1. Carrige produced in magic. F861.4.3. Carriage from pumpkin . D411.1.1. Tansformation mouse to horse. D315.1.Transformatin : rat to person . B313 . Help (a) animal an enchanted person . B313.1. Helpful animal reincamation of parent . The dead mother appears to the heroine in the form of an animal . B450 . Helpful bird. E611.4. Man reincarnated as goat B.413 Helpful goat . B400 . Helpful sheep. B411. Helpul cow . B394 . Cow gretful for being milked . E611.2. Reincamation as cow . D1470.1. Magic wishing object causes wishes to be fulfilled . D1470.2. Provisions reconofrom magic object . D1470.2.1. Provisions rerceived from magic tree D1470.2.3. Hom of plenty (cornucopia) .

B115.1. Ear-conucopiar Animal furnishes treasure or supplies from its ears. B100.2. Magic animal supplies treasure. D842.3. Magic object found on grave of slain helpful animal. B100.1. Treasure found in slain helpful animal. B335. Helpful animal killed by hreo's enemy. E631. Reincarnation in plant (tree) growing from grave. D950. Magic tree. D1658. Grateful object D1658.1. Objects repay kindness (cf. Type 480).

III. N711.6. Prince sces heroine at ball and is enamored. C761.3. Tabu: staying too long at ball. Must leave before certain hour. R221. Heroine's three-fold flight from ball. R255. Formula for girl fleeing behind me night, etc. N711.4. prince sees maiden at churh and is enamored. N712. prince first sees heroine as she comes forth from her hiding-box. H151.6.2. Recognition because of imperfection of disguise H151.5. Attention attracted by hints dropped by heroine as menial: recognition follows. H151.6. Heroine in menial disguise discovered in her beautiful clothes: recognition follows.

IV. K2212.1. Preacherous stepsisters. H111. Identification to garment. H36.1. Slipper test. Identification by fitting of slipper K1911.3.3.1. False bride's mutilated feet. F823.2. Glass shoes. J1146.1. Detection by pitch-trap. Pitch is pread so that footprints are left in it or that shoe is left behind as clue. H94.4. Identification by ring dropper in glass of wine. H94.2. Identification by ring baked in bread. D1648.1.1. Tree bends only to heroine. H31.12. Only one person able to pluç fruits from tree.

V. L162. Lowly heroine marries prince.

VI. H592.1. Love like salt: the value of salt.

**Rooth, The Cinderella Cycle (Lund, 1951); ** Cox Cinderella (London 1893); *R. The Christiansen " Cinderella in Ireland " Beal XX96 - 101 Coffin 17 - Finnish - Swedish 23; Swedish 46 (Uppsala 19, Goteborg Lund 9); Norwegian: Solheim 5; Danish 68; Irish 293, Beal I 366FF. II 333.363f. No 3, III 69ff., 457f. No 3, VI 293ff., VII 65, VIII 3f. No 2 IX 66f. No.5,XI 83f. No.35,XX 3f. No. 3; Dutch I; Austrian: Haidina No. 52, Slovenian 10; Serbocroatian 3; Chinese: Graham No, 76, 1956 -- West Indies (Negro) 30.

Two forms of the type follow. See also Type 511.

Cinderella. The tow stepsisters. The stepdaughter at the grave of her own mother, who helps her (milks the cow, shakes the apple-tree, helps the old man; cf. Type 480). Three-fold visit to chuch (dance) - Slipper test See analysis: I a; II a, B; III a; IV a; V.

**Rooth The Cinderalla Cycle (Lund; 1951); **Cox Cinderella (London 1893); * BP I 165 (Grimm No. 21); * Loukatos in Parnassos (Athenai 1959) I 463 - 485: Arts et Troditions populaires I 280, * Parsons MAFLS XV (2) 170; S. Morosoli, A Theoretical Reconstruction of Original Cinderella Story (Stanford Univeresity, 1930); M. J. Woods, A Study of the Cinderella Story in the Spanish Folklore of New Mexico and Conlorado (Stanford University, 1948); Arthur Waley ". The Chinese Cinderella Story " Folklors LVHL 226ff.; *Anderson Novelline No. 12; *Espinosa II 414 - 421, - Finnish 141; Estonian 17; Livonian 3; Lithuanian 15; Lappish 14; Swedish 25 (Stockholm I, Liungman 13, Misc II); Norwegian 43; Danish: Grundtvig No. 47; Basque I; French 37;

Spanish 3 ; Catalan Amdcs No . 4 ; Flemish 5 , Witteryck p . 294 . 13 ; German : Ranke 47 , Italian : D'Aronco Fiabe 27 (Tuscan 403 A m , n , 510 a - c 5 , pentamerone I No . 6 , fruili I , Sicilian 3 , Gonzenbach No . 32) ; Rumanian 11 , Sainenu 725 : Hungarian 21 ; Czech : Tille Soupis I 381 ff ., II (1) 242ff . 22 ; Slovenian 1; Serbocroatian 21 ; polish 18 ; Russian : Afanasiev 6 , Greek 29 , Hahn No . 2 , Loukatos No . 12 , Dawkins Modern Greek Folklales No . 21 . 45 Stories No . 14 ; Turkish : Eberhrd-Boratav Nos . 60, 240 III 23 ; Armenian : Khatchatrianz 83ff ; ndia 8 ; Indonesian : DeVries No 174 ; Chinese : Eberhard FFC CXX 52ff , No . 32 - Franco-American 21; English - American : Baughman 2 ; Spanish - American : Rael Nos . 106 - 108 , 109 , 110 . 111 , 114 , 116 - 118 , 237 (U.S) Hansen (Chile) 1 (Cuba) 4 , (Puerto Rico) 8 ; West Indies (Negro) 1 , American Indian : Thompson C Coll II 382ff .

The Dress of Gold , of Silver , and of Stars . (Cop o' Rushes) Present of the father who wants to marry his own daughter . The maiden as servant of the prince , who throws various objects at her . The three - fold visit to the church and the forgotten shoe . Marriage . Cf . Type 451 .

See analysis : I b , III a ; IV (a) , b ; V .

**Rooth, The Cinderella Cycle ; **Cox Cinderella (London , 1895) ; *BP II 45 (Grimm No . 65) ; Arts et Traditions Populaires I 275; Espinosa II 406 - 421 ' *Anderson Novelline Nos . 90 , 91. - Finnish 2 ; Livonian 2 ; Litthuanian 39 ; Swedish 46 (Uppsala 8 , Stockholm 2 , Goreborg 19 , Liungman 3 , misc , 14) ; Norwegian 3 ; Catala : Amades Nos . 4 , 24 . 65 . 133 , 139 n . , cf . 48 , 106 , 134 , 369 ; German panke 27 ; Italian : D'Aronco fiabe (pentamerone II No . 6 , Tucan 403A a , 510 VIa , 923 a- a 19 , Siclian 5 , Gonzenbach No . 38) ; Rumanian (871*) 6 ; Hungarian 12 .

OTHER TALES OF THE SUPERNTUAL

Tom Thumb . plowing . The king buys the boy . In thieves ' company . In the belly of the cow and of the wolf . Cf . Type 327B .

I . The Hero's Birth . A childless couple wish for a hild , however small he may be ' they have a boy the size of a thumb [F535 . 1 .] .

II . His Adventures . [F535.1.1] (a) He drives the wagon by sitting in the horse's ear ; (b) he lets himself be sold and then runs away ; (c) he is carried up the chimney by the steam of food ; (d) he teases the tailor's wife ; (e1) he helps thieves rob a treasure - house; (e2) he betrays the thieves by his cries ; (f) he is rescued when the cow is slaughtered; (g1) he persuades the fox who has eaten him to go to his father's house and eat chickens or (g2) the wolf to go to his father's pantry : he then calls for help and is rescued - Adapted from BP .

*BP I 389 (Grimm Nos . 37 , 45) ; * M . de Meyer Vlaamsche Sprokjesthemas 121 ff : ; Coffin 1 ; Anderson Novelline Nos . 34 , 35 , 93 , 94 ; *Espinosa III 110 - 116 - Finnish 90 ; Finnish - Swedish 5 ; Estonian 18 ; Livonian 4 ; Lithuanian 42 ; Swedish 41 (Uppsala 14 , Göteborg 12 , Lund 2 , Lingman 7 , misc 6) ;. Norwegian 9 , Solheim 1 ; Danish 19 , Grundtvig No . 83 ; Icelandic 1 ; Irish 66 , Beal XII 165 ; English 1 ; Basque 3 ; French

59; Spanish 3 ; Catalan : Amades Nos . 54 , 92 , 190 , 232 , cf 135 ; Dutch 7; Flemish 12 Witteryck p . 297 16 ; German 70 (Arshive 68 , Merk . 121, Henssen Volk No , 139) ; Austrian : Haiding No . 68 ; Italian (Tuscan 3 , Sicilian 1) ; Rumanian 12 ; Hungarian 5 ; Czech : Tille Soupis II (1) 167ff , 6 ; Slovenian 25 ; Serbocroatian 9 ; Polish 11 ; Russian : Afanasiev 7 ; Boratav No . 258 11 ; India 6 - Franco - American 12 ; Spanish-American : Rael No . 342 (U.S.) , Hansen (Chile) 3 , (Dominican Repuplic) 1 ; (Puerto Rico) 3 ; Cape Verde Island : * Paesons MAFLS XV (1) 14 West Indies (Negro) 9 .
1931.

وبذلك يمكن للدارس أن يتتبع عن طريق هذا الرقم ، الطرق التى رويت بها الحكاية ، ونسخها المدونة فى الكتب المختلفة ... الخ . ويمكننا أن نوضح الأسلوب الذى اتبعه « آرنى وتومسون » فى تصنيفهما بالحكايتين اللتين سبق أن أشرنا إليهما ، فعلى سبيل المثال سنجد أن حكاية « عقلة الصباع » لها عدة قراءات رُقِّمت على النحو التالى : الفلندية رقم ٩٠ ، الفرنسية رقم ٥٩ ، الايرلندية رقم ٦٦ ، اللتوانية رقم ٤٢ ، البولندية رقم ٢٥ ، السويدية رقم ٤١ ، التركية رقم ١٦ .. وهكذا .

وتيسر هذه المعلومات للدارس أن يتعرف على القراءات أو الروايات الأخرى للحكاية التي جمعها ، كما توفر قدرا كبيرا من الجهد الذى يبذله فى قراءة مئات المجموعات بحثا عن مرادفات الحكاية ، وقد ينتهى به ذلك إلى لا شىء . وتقوم هذه المعلومات أيضا بدور هام فى الدراسات المقارنة بين الروايات المختلفة مما يساعد فى تحديد قيمة النص الذى جمع ، ومدى اختلافه عن غيره من النصوص أو اتفاقه ، وهو أمر ذو أهمية كبيرة فى كشف بعض الخصائص الهامة للثقافة التى ينتمى إليها النص ، أو خصائص الراوى أو المؤدى كفرد بالإضافة إلى الجماعة أيضا .

ويشير فهرس أنماط الحكاية الشعبية إلى المراجع الببليوجرافية باحدى العلامات « نجمة مثلا » مما يعنى أن هذه المراجع تحتوى على قائمة بالحكايات التى تتشابه مع الحكاية المجموعة ، أما المراجع التى يشار إليها بعلامتين فانها تعنى أن هناك دراسة كاملة أو مقالة عن هذا النوع من الحكايات . وقد استخدم فهّرس آرنى - تومسون ، فى تنظيم الكثير من سجلات الفلكلور فى العالم كله ، مما ساعد على تبادل المعلومات والمواد العلمية بين أرشيفات الفولكلور ومراكز دراسته من ناحية ، وبين الباحثين بعضهم البعض من ناحية أخرى .

ولعل أهم الانتقادات التى توجه إلى هذا الفهرس أنه اقتصر على الحكايات الشعبية الهندو أوروبية فحسب ، ذلك أنه على الرغم من الإضافات التى أضافها « تومسون » والتى جعلت الطبعة الأخيرة تحتوى أضعاف حجم المادة التى احتواها الفهرست فى صورته الأولى التى قدمها « آرنى » ، أو الترجمة الانجليزية التى قدمها « تومسون » لأول مرة سنة ١٩٢٨ ، فقد ظلت مناطق كثيرة ذات أهمية كبيرة بعيدة تماما عن أن تضمن فى الفهرست مثل إيران والعراق وشبه الجزيرة العربية ، كما أن مناطق هامة أيضا لم يمثلها إلا قدر ضئيل جدا من الأنماط أو الطرز مثل مصر والسودان وغيرها (١).

١ - Antti Aarne and Stith Tompson : The Type Index of Folktales, Helsinki 3rd ed,1973 p.7 .

يضاف إلى ذلك أن العنوان ، سواء الألمانى أو الانجليزى ، يقصر الفهرست على أنواع معينة من الحكايات هى الـ Märchen الألمانية والـ Folktales الانجليزية . وهناك اختلافات بين الباحثين حول تحديد كل من المصطلحين ، فى حين أن الفهرست نفسه يضم أنواعا لا تدخل تحت المصطلحين كالنوادر والنكات ، فهى يمكن أن تعد أشكالا شعبية محكية ، ولكنها ليست حكايات وفقا للتعريف العلمى للحكاية الشعبية . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فان الفهرست ينقصه الإشارة إلى كثير من مجموعات الحكايات الشعبية ذات الصبغة الأدبية ، والتى كان يمكن اعتبارها مجرد روايات خاصة لنصوص شعبية [1] مثل حكايات ايسوب ، والبانشاتنترا ، وألف ليلة وليلة ، فقد ذكر تومسبون أن هذه الحكايات توضع فى الاعتبار فقط عندما تحكى شفاها وتسجل من أفواه رواتها (ص ٧ من المقدمة) .

وليس فهرس أنماط الحكايات الشعبية هو أسلوب الفهرسة الوحيد الذى عرفه الدارسون ، ذلك أن هناك فهرسا آخر لا يقل أهمية عن الفهرس السابق ، فقد بذل « ستيث تومسون » جهدا كبيرا فى إعداد نوع آخر من الفهارس أكثر شمولا هو فهرس « موتيفات الأدب الشعبى» ويقع فى ستة أجزاء [2].

قام « تومسون » بتصنيف العناصر الروائية فى الحكايات الشعبية ، والأغانى القصصية ، والأساطير ، والخرافات ، وورومانسيات القرون الوسطى ، والعبر ، والفكاهات ، وما إلى ذلك، معتمدا على الموتيفات الأساسية فى النوع الشعبى .

و « الموتيف » أو « التيمة » بصورة عامة هى أصغر وحدة فى المضمون الروائى ، ويمكن أن تكون « التيمة » أو « الموتيف » حيوانا خرافيا كالغول مثلا ، أو مادة كالعصا السحرية ، أو حادثة مثل « الهروب السحرى » الملىء بالعوائق حيث يلقى الهاربون خلفهم أشياء تتحول ، عن طريق السحر ، إلى عوائق أمام من يتعقبهم . ورمز « تومسون » لكل « تيمة » أو « موتيف » بحرف يدل عليه ، بالإضافة إلى رقم يميزه ، فعلى سبيل المثال أخذ (موتيف) الهروب المليئ بالعوائق رقم ٦٧٢ د . ويمكن للدارس أن يتتبع عن طريق المعلومات البيليوجرافية التى يضعها « تومسون » إلى جانب (الموتيف) ، كل الموتيفات أو التيمات المشابهة فى أنحاء كثيرة من العالم ، بنفس الأسلوب الذى اتبع فى فهرس أنماط الحكايات الشعبية .

---

١ - Sitith Thompson : Motif - Index of Folk - literture , Helsinki 1932 .

٢ - الشامى (حسن) : نظم فهرسة القصص الشعبى - مجلة الفنون الشعبية - العدد الثامن ص ٣٧ - ٣٨ ، القاهرة مارس ١٩٦٩ .

وفى فهرس الموتيفات الذى ظهر فى طبعة منقحة فى الفترة من ١٩٥٥ - ١٩٥٨ ، قسمت الحكايات الشعبية والأساطير إلى موتيفاتها ، ورتبت هذه الموتيفات ترتيبا أبجديا وعدديا . ويحدد الفولكلوريون فى العادة عند بحثهم عن المادة التى يريدونها ، الكلمة المحورية فى موتيف أو أكثر ، وعندئذ يمكنهم الحصول على كل مايريدون حول الموضوع الذى يبحثون فيه . ويذكر تحت كل موتيف المراجع الببليوجرافية التى تشير إلى كل الأماكن التى يمكن أن يوجد بها هذا الموتيف .

Magic flight .
DI6II . M . object answers for fugitiwes . T. flight . Fugitives transform themselves in order to escape detection by he pursuer .---- *Types 313 , 325 , 327 ; **Aarne Die magische Flucht FFC XCII ; *Fb " and " IV 12b, " rose" III 80a -- Arabian : Burton Nights V 353 ; Jamaica : Beckwith MAFLS XVII 274 NO . 86 , -- N . A . Indian : * Thompson Tales 334 n . 205b . -- Kaffir : Theal 98 : Zulu : Callaway 21 ; Basuto : Jacottet 206 No . 30 , Casalis 349 .

ويعد الموتيف أو التيمة ، كأساس للتصنيف ، مقنعا جدا من الناحية النظرية ، إذ تحتوى تيمة الحدث بصورة واضحة على الشخصيات ، أو الأدوات ، أو المواد ، أو كلها معا . غير أن هناك نقدا يمكن أن يوجه إلى هذه الطريقة . ويتركز هذا النقد فى صعوبة التمييز بين الموتيف ونمط الحكاية فى بعض الأحيان ، فعلى سبيل المثال تتكون معظم حكايات الحيوان فى فهرس أنماط الحكاية الشعبية (نماذج ٢٩٩ - أ) من أحداث منفردة ، ويؤدى هذا بالضرورة إلى أن تحمل الحكاية رقم كل من نمط الحكاية ، ورقم الموتيف أو التيمة أيضا [١].

إن الأسلوبين اللذين اتبعا فى كل من الفهرسين متشابهان إلى حد كبير ، ولعل هذا أحد الأشياء التى أثارت ارتباك كثير من الباحثين ، بالإضافة إلى أن هناك كثيرا من الحكايات الشعبية المعقدة التى تحتوى على عدد كبير من الموتيفات ، مما يؤدى إلى تشابكها وعدم القدرة على الفصل بينها .

ولكن ذلك كله لا يقلل من أهمية فهرس الموتيف ، إذ تكمن أهميته . بالنسبة لدارس الأدب الشعبى ، خلافا لفهرس أنماط الحكايات الشعبية الذى يلخص الحكايات فحسب ، فى

١ - لمزيد من التفاصيل : انظر مقال د . حسن الشامى (فهرسة القصص الشعبى - فهرست الموتيفة ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد التاسع ص ٨١ - ٩٠ - القاهرة يونيه ١٩٦٩ .

أنه لم يلم بالأنواع التى لم ترد فى الفهرس السابق ، كالأسطورة والخرافة ، بالإضافة إلى أن فهرس الموتيف يغطى إلى حد ما أجزاء كثيرة من العالم ، فى حين يقتصر فهرس الأنماط على الحكايات الهندو أوروبية فحسب كما سبق أن ذكرنا . والحقيقة أن دارس الأدب الشعبى لا يستطيع الاستغناء عن هاتين الأداتين القيمتين اللتين توفران عليه كثيرا من الجهد والوقت .

وهناك فهارس فولكلورية غير فهارس الموتيفات ، مثل فهارس الأغنيات الأمريكية ، ومجموعات الفوازير الانجليزية ، وفهارس الأمثال الشعبية ، بالإضافة إلى فهارس الفولكلور العالمى . وكل من هذه الفهارس مفيد لدراسة الفولكلور بدرجة كبيرة . إن مثل هذه الفهارس تمكن الدارس من أن يتوصل فى لحظات قليلة إلى أن المادة التى جمعها من الناس مادة تقليدية متوارثة لدى كثيرين ، كما أنها تزودنا بكثير من المعلومات عن توزيع المادة وانتشارها . ولنفرض على سبيل المثال أننا جمعنا هذه الحكاية :

سأل شاب سيتزوج حديثا رجلا يعتقد أنه سعيد فى حياته الزوجية عن سر سعادته ، فقال له أنه رمى الطبق ، وكسر « القُلّة » ، وقتل القطة فى الليلة الأولى لزواجه ، وهذا هو سر سعادته ، فاستغرب الشاب ، وطلب منه أن يوضح له معنى هذا الكلام وحكى الرجل : أنه عندما تزوج كان أول شىء فعله عندما اختلى بعروسه أن طلب منها أن تأتى له بالطعام ، وعندما أحضرت له طبقا به بعض اللحم والأرز ، قذف به فى وجهها مدعيا أن الطبق غير نظيف ثم طلب منها أن تحضر له « قلة » ليشرب ، وأسرعت الفتاة باحضار القلة ، وما لبث أن كرر ما فعله فى المرة الأولى أيضا وغضبت العروس ، وبدأت فى البكاء ، تصادف أن قطة كانت بالغرفة ، فأخذت تموء ، وإذا به يحضر سكينا ويذبح القطة كى لا تزعجه بموائها ، وعندئذ كفت العروس عن البكاء ، وتكاد هذه القصة فى مضمونها أن تشبه حكاية أمريكية تقول أن عروسين كان يمتطيان جواديهما فى رحلة إلى موطن العريس بعد أن انتهت مراسيم الزواج ، وحدث أن توقف حصان العروس أثناء السير ، فنزل الشاب وربت على ظهر الحصان قائلا ، هذه هى المرة الأولى ، ثم استمر فى السير وبعد فترة توقف الحصان مرة أخرى ورفض أن يتحرك ، وعندئذ نزل الشاب وضرب الحصان بالسوط قائلا « هذه المرة الثانية » ، وسار الحصان ، ولكن ما أن مرت فترة قصيرة حتى توقف الحصان مرة ثالثة ، فأخرج الشاب مسدسه ووجهه نحو الحصان ، وأطلق عليه رصاصة أردته قتيلا قائلا هذه هى المرة الثالثة . وصاحت العروس باكية «كيف تقتل حيوانا بريئا .. إنك متوحش قاسى القلب .. لا أستطيع أن أستمر معك » . وبكل هدوء ربت الشاب على خدها قائلا « هذه هى المرة الأولى » .

إننا سنجد أمثال هذه الحكايات تحت موتيف « ترويض المتمردة » فى فهرست ستيث تومسون وآنتى آرنى ، وعندئذ سنتعرف على كثير من الأنماط المشابهة ، مما يتيح لنا أن نقارن بينها وأن نقف على أمكان وجودها .

901 Taming of the Shrew . The youngst of three sisters is a shrew . For their diobediennce the husband shoots his dog and his horse . Bring his wife to submission . Wager : whose wife is most obedient . Cf . Type 1370 .
Motifs : L50 Victorious younget daughter . T251.2. Taming of the shrew . H386 . Bride test : obedlence . N12 . Wager on the Most Obedient wife .
** Philippson Konig Drassellbart (FFCL) ; Study in preparation by Jan Brunvand (Indiana Unversity) ; * BP 1443 ; Bédier Fabliaux 464 ; * Wesselski Artotto II 229 No . 95 ; Coffin 1 ; Köhler-Bolte I 136 , *Gigasa " Et.
éventyrs vandring Literahit og Historie (3e samling) (Koobenhavn , 1902 - Fiunish 39 ; Finnish - Swedish 3 ; Esionian 10 ; Lithuanian 9 ; Swedin 5 (Götcborg 2 , Lund 1 , Liuningman 2) ; Danish 22 , Grundtvig No , 79 Tcelandic 7 ; 5 cottish I , More W.H.Tales No . 13 ; Irish 122 , Beal I-346FF III 257f . No . 2 , VIII 3f . No . 4 , XII 196ff . , XVII 81ff . , French I ; Spanish 3 ; Dutch I ; German 4 ; Austrian , Haiding No . 45 . cf , Hungarian : Berze Nagy 1366 * I ; Slovenian I ; Serbocroatian 2 ; Russian ; Afairasicv (901A) 9 ; India 3 - Franco - Amiercan 5 ; Énglish -American ; Baughman 2 ; Spanish - American : Rael No , 482 (U.S) ; American Indian (Zuni) : Boas JAFL XXXV 74 No . 3 - Literary Treatmans Rotunde (T251.2) ; Chanvin II-115 No . 26 ; Shakespeare " Taming of the Shrew " .
901A * Shrcush Teungest Marries the princc , who gts revengc on the wedding night Komanin (904*) I .
901B * Who Warks Not Eats , The lazy wife punished . Cf . Type 1453 . Russian : Andrcjevv (901*B) i Greek (903*) 3 .
901C * proud princess Reformed . Marries fisherman and frees him from gallows . Rumanian (905*) 2 .
R210 . Escapes - K52' I Escape by dressing in animal (bird) skin - D6.12 . T . to escepe dificult situation .
D671.1 Reversed t . flight . Transformacd pursuer Koryak : Jochlson JE VI 363 .
D672 . Obstacle flight . Fugitives throw objects behind them which magically become obstcales in pursuer's path - * Types 313 , 314 , 325 , 327 , 502 ; **Aarnc Die Magische Flucht FFC XCII ' * BP II 140 ; Fb " har " I 771b , " faske " I 309a " hvidtorn " I 703a ; * Hdwb . d . deutschen Aberglaubens II 1655; Cosquin Études 166, 193ff , -- Breton : Sébillot Incidents S.V. " objets " ; Swiss : Jegerlehner Oberwallis 304 No . 30 ; Hungarain : Solymossy Hongaarsche Segen 403 ; French : Canadian : Barbeau JAFL XXIX II ; Hindu : Penzer II 21 , III 227 n , I , 236ff . , 274 No . 86 - N . A . Indian : *Thompson Tales 333 n . 205 ; Yuchi : Speck UPa I 141 n . 5. -- Indonesian : Dixon Oc . Myth . 236 nn . 48 , 49 , -- DeVries Volksverhalen Nos , 16 , 17 . 63 , 116 . -- Basuto : Jacottet 4 No . I , 220 No . 32 ; Mpongwe : Nassau 74 No 15 ; Frobnius Atlantis IV 220 , V 308 ; Kaffir : Theal 87 . Cf . Ceiuei . Alexander Lat . Am . 304 .
R231 . Obstacle flight -- Atalanta type . Objects are thrown back which the pursuer stops to pick up wihile the fugitive escapes - H331.5.1.1. Apple thrown in race with bride . Distracts girl's attention , and as she stops to pick it up , suitor passes

her . (Atalana) . - D1390 . M. fire-steel (flint , strike-a-light) -- F636 . 1 . Remarkable thrower of iron : makes field full of scissors - F636 . 2 . Remarkable thrower of chips Makes forest - F636.3. - Remarkable pourer of " ater " makes a river .

D672.1. M . objects as decoy purner . Date palms are dropped which are transformed into animals which the pursuer stops to pick up - Ceiuei : Alexander Lat . Am . 304 .
J351.1. Beaver sacrifices scrotum to save , life . Culs - it off and leaves it for pursuerrs .

D673 . Rcversed obstacie flight . M . obstacles raised in front of fugitive - Type 450 ; BP III 205 - N. A. Indian : * Thompson Ties 334 n , 205a - Arabic : A. Jahn Die Mehri - Sprachc in Sodarabien (Wien 1902) 124 No . 28 , D . H . Moller Mehri und Hadrami - Texte (Wien 1909) 99 . No . 39 , Ibid . Mehri imd Socuotri Sprache (Wien 1905) II 99 No . 20 .

إن جمع الأدب الشعبى وفهرسته ، على الرغم من أهميتهما ، ليسا هدفا فى حد ذاتهما ، ولكنهما الخطوة الأولى الضرورية نحو الدراسة والتحليل ، اللذين يخضعان لمناهج عديدة ، وفقا لوجهة نظر الباحث إلى المادة الفولكلورية وما يريده منها .

فالمتخصص فى تاريخ الأدب ونقده ينظر إلى الأدب الشعبى من نفس الزاوية التى ينظر منها إلى الأدب الخاص ، أو ينظر إليه بأعتباره مصدرا لروائع هذا الأدب . أما المؤرخ فانه يعده حقيقة من الحقائق التى تزودنا بالمواقف الشعبية إزاء الأحداث والشخصيات التاريخية ، فى حين يتعامل الانثروبولوجى معه على أنه وصف للناس أنفسهم ، ذلك الوصف الذى يمكن من خلاله التعرف على الثقافة ودراستها من الداخل . وينظر عالم النفس إلى الجزء الأكبر منه على أنه خيال جمعى ، يمكن من خلاله تحليل نفسية الجماعة والفرد أما عالم التربية فقد ينظر إليه باعتباره جزءا من تراث الجماعة القومية والعرقية التى حافظت عليه عصورا طويلة ، ويمكن استخدامه فى إثراء المناهج التربوية . وهكذا نرى أن أصحاب العلوم المختلفة يرون فى مواد الفولكلور فوائد متعددة ، ترتبط بشكل أو بآخر بالعلوم التى يدرسونها . ولا شك أن هذا يشير إلى أهمية المواد الفولكلورية وصلتها الوثيقة بمجالات العلوم المختلفة ، وهو ما سبق أن أشرنا إليه .

وعلى أية حال ، إن هناك مناهج رئيسية لابد من الإشارة إليها ، والنظرة التاريخية العابرة يمكنها أن تكشف لنا عن تأثر المناهج بالأحوال السائدة فى المجتمعات الأوروبية ... ففى غضون القرن التاسع عشر كان التركيز على جانب البحث عن الأصول أو الجذور التاريخية للفولكلور ، ثم تحول الاهتمام مع بدايات القرن العشرين إلى التركيز على قضايا الوظيفة

والشكل ، وأخذ يتجه بعد ذلك إلى دراسة المضمون والبناء . كما تزايد الاهتمام بالفولكلور باعتباره أداء ، ووسيلة اتصال وتواصل فى الآونة الأخيرة .

لقد حاول الفولكلوريون الأوائل أن يحلوا مشكلتين أساسيتين من مشاكل الدراسة التى واجهتهم ، الأولى هى مشكلة الأصول التاريخية ، وقد قصدوا بدراستها الإجابة على مجموعة من الأسئلة مثل أين وجدت الأسطورة - أى أسطورة - أو الحكاية الشعبية ، أو الأغنية الشعبية لأول مرة ، ومتى وجدت ؟! وكيف تفسر التشابه بين الأساطير والحكايات .. الخ .. التى توجد لدى مجتمعات متباعدة ؟ ! وهل هذا التشابه يمكن تفسيره من زاوية القدم المطلق؟ أى هل يمكن شرح هذا التشابه أو تفسيره فى ضوء الوحدة النفسية للجنس البشرى ، أو وحدة الحدث التاريخى ؟! أو هل يمكن تفسيرها عن طريق الانتشار أو الاقتراض أو الهجرة ، أو عن طريق خلق مستقل ربما استلهم من مصادر ذائعة الصيت أو شائعة أو عامة فى الطبيعة التى تحيط التى تحيط بالإنسان .

أما المشكلة الثانية فهى مشكلة الأصول السيكلوجية ، والتى أرادوا من دراستها الإجابة على مجموعة أخرى من الأسئلة مثل السبب فى وجود الأساطير والحكايات وما إلى ذلك ، وما هو تفسير تلك الحوادث المروعة التى تمتلىء بها الأساطير والحكايات مما يبدو متعارضا تماما مع المعايير الثقافية المقبولة ، ومما يوصم بأنه من قبيل الخطايا أو مما يعاقب عليه كجرائم إذا ارتكبت فى المجتمعات التى نعيش فيها الآن ؟ ! كيف لنا أن نفسر تلك الأحداث الوحشية، والرغبات البهيمية أحيانا ، مما نجده فى الحكايات ؟ ! هل نفسرها باعتبارها بقايا المرحلة مبكرة من مراحل الهمجية أو الوحشية ، عندما كانت مثل هذه الأحداث يمكن قبولها من الناس !! .

كيف نفسر تلك الأحداث التى تمتلىء بها الحكايات . كالسرقة ، والاغتصاب ، وقتل الأب والأم ، وأكل لحوم البشر ، وغشيان المحارم .. الخ ، هل هى بقايا أو ذكريات ظلت منذ فترة مبكرة من عمر الجنس البشرى ، عندما لم يكن هناك مايمنع من حدوث مثل هذه الأشياء ؟ أو هل هى نتيجة الانتشار أو الاقتراض ؛ أى أن مجتمعا ما قد عرفها . ثم انتقلت منه إلى غيره، مما لم تكن معايره الثقافية تسمح بمثل ذلك ؟ أو لعلها نتيجة الخيال الخلاق ، أو للوهم، وربما لم تحدث هذه الحوادث أصلا ، وإنما كانت مجرد تعبير نفسى عن الرغبات المكبوتة والآمال المحبطة والميول العدوانية . إن تسجيل لأدب الشعبى ، وخاصة الحكايات ، يعود

إلى قرون عدة ، ولكن بدايات الدراسات الفولكلورية الحديثة عامة يعود الفضل فيها إلى ياكوب جريم Jacob Grmm وفيلهلم جريم Welhelm Grimm كما أشرنا إلى ذلك من قبل. لقد اتجه كل منهما إلى جمع الحكايات الشعبية لألمانية بشكل منتظم من الرواة فى بدايات القرن الماضى (القرن التاسع عشر) ، وقدما نظرية عن أصول هذه الحكايات . وتؤمن هذه النظرية - التى طورها ياكوب جريم - أن الحكايات الشعبية الأوروبية قد ألفت أو خلقت بواسطة آدميين ، وأنهم حملوها معهم عندما انتشروا فى أوروبا من موطنهم الأصلى . وعلى ذلك فان تشابه الحكايات التى توجد فى مجتمعات مختلفة ، تفصل بينها فى بعض الأحيان عشرات الألوف من الأميال يرجع إلى الهجرة ، أى حركة الناس فى المكان ، أو الحركة الجسمانية للناس . ويعتقد الأخوان جريم أن الأسطورة الأصلية قد انحلت وتفخست كما تفسخ الآريون بانتشارهم فى أجزاء مختلفة من القارة الأوروبية ، ويذهبان إلى أنه يمكن إعادة بناء الأسطورة الآرية الأصلية بتجميع الأجزاء التى تفسخت أو تناثرت ، ووضعها جنبا إلى جنب ، ومن ثم يمكن أن يفهم معناها الحقيقى .

قد كان الأخوان جريم ، شغوفين جداً ، مثل كل دارسى عصرهم آنذاك ، باكتشاف أن اللغات لأوروبية ذات صلة ببعضها البعض ، وأنها متقاربة . وتوصل « ياكوب جريم » بالإضافة إلى اكتشافه للصلات التى تربط اللغات لأوروبية ببعضها البعض ، إلى أن التغييرات الصوتية مطّردة وقياسية ، وهو ما أصبح يعرف فيما بعد بقانون « جريم » . وقد استخدم أسلوب دراسة أصل الكلمة وتاريخها ، محاولا أن يطابق وأن يقارن بين الكلمات فى الحكايات الألمانية ، وبين الكلمات التى أعيد تكوينها أو بناؤها من اللغة الأوروبية الأولى أو البدائية ، معتقدا أنه بهذه الطريقة يمكن تحديد الطبيعة الأصلية للشخصيات ، والأهداف ، الدوافع التى تحفل بها الحكايات ، ومن ثم يستطيع أن يوفق بين الاختلافات الموجودة ، وأن يعلل أو يشرح الانحراف عن المعايير الثقافية مما قد يوجد فى الحكايات .

ويطور « ماكس موللر » Max Müller هذه النظرية ، ويوسع من مجالها ، محاولا أن يوضح أن الديانة الآرية ، وأن الأسطورة الأصلية ، كانت مبنية على عبادة الشمس . وقد كان « موللر » كالأخوين « جريم » لغويا ممتازا متخصصا فى اللغة السنسكريتية ، ونشر «الريجفيدا Riga - Vida » وتتبع آثار اللغة الألمانية فى اللغة الآرية التى أعيد بناؤها .

لقد قبل « موللر » المقدمة المنطقة التى وضعها الأخوان « جريم » عن الأصول الآرية للحكايات الأوربية ، ولكنه أصر على أن الآرية مصطلح لغوى ، وليس مصطلحا عرقيا ، ومن

ثم ذهب إلى تفسير الحوادث المروعة فى الحكايات الأوروبية على أنها نتيجة خطأ فى تفسير الأصل اللغوى . لقد نظر « موللر » في الحقيقة إلى هذه الحكايات باعتبارها أساطير متحللة. غامضة المعنى بسبب التشويه الذى حدث للكلمات نتيجة لما سماه « مرض اللغة » ، وأن المعنى الحقيقى يمكن أن يفهم إذ أعدنا بناء الكلمات الآرية الأصلية ، مستخدمين أسلوب علم دراسة الكلمات وتاريخها . ورأى « موللر » على أية حال التخبط فى أوصاف الشمس فى انتصارها على الظلام والبرد ، وفى أوصاف العواصف ، والفجر الطاهر والاعتدال الربيعى والخريفى ،.كما ذهب إلى ميلاد البطل وموته ، إنما يرمزان إلى النهار والليل ، وأن السهام التى كان المحاربون يستخدمونها هى أشعة الشمس . أما «تيودور بنفى » Theodor Benfy صاحب « النظرية الهندية أو الانتشارية » فقد كان يشبه « موللر » فى أنه عالم من علماء السنسكريتية ، ولغوى أيضا ، ومن ثم فقد تتبع الطريق الذى سلكته الحكايات الهندية شرقا وغربا ، فى الآداب المختلفة ، وتوصل إلى نظرية مؤداها أن الحكايات الشعبية نشأت أصلا فى الهند ثم انتشرت غربا إلى أوروبا عن طريق الانتشار ، وسلم بأن الحكايات يمكن أن تنتشر من خلال هجرات الناس ، كما لاحظ أنها انتشرت شفاها فى أوروبا ، والصين والتبت .

ويحاول « إيمانويل كوسكين Emmanuel Cosquin » الذى شجعه الأخوان جريم فى بداية حياته العلمية ، وأصبح فيما بعد من أتباع « بنفى » - أن يثبت أنه طالما أن الحكايات - أى الحكايات الأوروبية وغيرها - المشابهة لما هو موجود فى الهند ، قد وجدت فى المنطقة اللغوية الهند وأوروبية ، وفى التبت ، وسيام ، وكمبوديا ، فان الإنسان لا يستطيع أن يقتنع أو أن يؤمن بنظرية التماثل الآرى الطبيعى ، أو بالهجرة كوسيلة وحيدة للانتشار . ولكن يجب أن ننظر - بدلا من ذلك - إلى انتشار الحكايات على أنه انتشار عبر الحدود اللغوية والعرقية ..

وعندما وجه نقد شديد إلى نظريته عن أن الحكايات يمكن أن تستعار ، وذلك فى عام ١٨٧٨ ، كان رده الذى استشهد فيه بما ذكره أحد الرواة لفنلنديين « لاالياس لونروت » من أنه قد تعلم الحكاية التى كان يحيكها عندما كان فى زيارة لأقليم آخر غير الأقليم الذى يعيش فيه ، كافيا لايضاح ماذكره .

لقد كان من الضرورى جدا منذ قرن مضى أن يتم اثبات أن الحكايات يكن أن تنتقل عن طريق الانتشار ، حتى تم اكتشاف الحكايات الشعبية المصرية ، والتى كان من الصعب جدا أن

يقال أنها قد استعيرت من أى مكان ، ومن ثم اقتنع « كوسكين » أن الهند لم تكن نقطة الأصل أو البداية لكل الحكايات الشعبية ، كما كان مستقرا فى الأذهان من قبل ، ولكنه مع ذلك ظل مثل كثيرين من الفولكلوريين ، يعتقد أن الهند كانت هى المصدر الذى انتشر منه كثير من الحكايات .

والحقيقة أنه أيا كان من وجهة نظرنا فيما ذهب إليه « بنفى » ، أو « كوسكين » ، إلا أنهما يرجع إليهما الفضل فى توجيه الانتباه إلى عملية الانتشار التى أثرت تأثيرا كبيرا فى الدراسات الفولكلورية بعد ذلك .

إن أكثر تفسيرات هذا التشابه والتعدد شيوعا وشهرة ما قيل عن الأصل الواحد ، وإنتشار المادة الفولكلوزية بصورة واحدة ، من ناحية ، ومن ناحية أخرى يوجد هناك الرأى المقابل الذى يرى أن هناك أصولا متعددة للمواد الفولكورية .

ويحاول مؤيدو نظرية الأصل الواحد أو المصدر الواحد إثبات أن الأسطورة قد نبعت من مكان واحد ، ثم انتشرت إلى أماكن أخرى ، ويقف فى مواجهتهم مؤيدو نظرية تعدد المصادر أو الأصول قائلين أن الأسطورة أو الحكاية نفسها يمكن أن تنشأ مستقلة بين شعوب كثيرة ، وأن هذا التشابه الذى يمكن أن يكون بينها إنما يرجع إلى التشابه الأساسى للنفس البشرية ، أو بسبب بعض المقومات العالمية الثابتة فى الخبرة الإنسانية .

وقد حاول الدارسون فى بحثهم عن الجذور الأولى أن يتوصلوا إلى النمط الأصلى الذى يمكن أن تكون كل النصوص قد تفرغت عنه بعد ذلك ، ومن ثم أخذوا يتعقبون مئات النصوص المدونة والمروية لنفس الحكاية أو المثل .. الخ . وكان جمع أكبر عدد من النصوص هو الخطوة الأولى فيما أطلق عليه الدارسون بعد ذلك « المنهج الجغرافى التاريخى » .

والحقيقة أن هذا المنهج الذى أصبح منهجا عالميا لا غنى لأى دارس للفولكلور عنه ، يستمد جذوره أساسا من أعمال الأخوين « جريم » أو أسلوبهما فى جمع الحكايات الشعبية ودراستها .

لقد بدأ « الياس لونورت Elias Lonnrot » - كما نعرف - سنة ١٨٣٨ فى جمع المواد الخاصة بدراسته عن « الكاليفالا » التى نشرت سنة ١٨٣٥ بمعاونة الجمعية الفولكلورية التى أنشئت آنذاك ، والتى سميت بالجمعية الأدبية الفنلندية سنة ١٨٣١ . وكان من نتائج هذا

الجهد فى مجال الدراسات الفولكلورية ، أن قدم « الياس لونروت » و « يوليوس كرون Juliu Krohn » و « كارل كرون Karl Krohn » وخاصة الأخير الذى يسمى المنهج باسم المنهج الفنلندى أيضا تكريما له واعترافا بفضله على الدراسات الفولكلورية المنهج الجغرافى التاريخى الذى يحاول أن يتتبع نشأة الحكاية وتطورها والمكان المحتمل للحكاية الأصلية التى تفرعت منها بقية الحكايات . وقد سمى المنهج بهذا الاسم لأن بعدى المكان والزمان قد وضعا فى الحسبان عند إعادة بناء الشكل الأساسى أو الأصلى للحكاية . ويعتمد هذا المنهج على مقارنة عدد كبير من النصوص المختلفة المدونة ، وترتيبها وتصنيفها تاريخيا ، إلى جانب عدد كبير آخر من النصوص الشفاهية التى رتبت وصنفت جغرافيا . وقد حللت هذا النصوص إلى عناصرها القصصية الأساسية المكونة لها . وقد ذهب أصحاب هذا المنهج بشكل عام إلى أنه كلما كان العنصر أكثر تكرارا ، فان هذا يرجع أنه من الممكن أن يكون أكثر العناصر قدما وكلما كان العنصر أكثر قدما من الناحية الزمنية ، وأكثر انتشارا من الناحية المكانية كان معنى ذلك أنه أكثر مشابهة للنص الأصلى المفترض ، ذلك أن بعض عناصره إن لم تكن كلها ، لابد أنها كانت متضمنة فى الشكل الأصلى ، ومن ثم فانه من المفترض بناء على ذلك ، أن تكون كل النصوص أو النسخ الأخرى مأخوذة عنه أو مشتقة منه .

إن الفهارس التى أثمرها المنهج الفنلندى - أو الجغرافى التاريخى - التى سبقت الإشارة إليه قد أسهمت إسهاما كبيرا فى الدراسات الفولكلورية المقارنة سواء على المستوى المحلى وعلى المستوى العالمى ، كما أثبتت فائدتها التى لا يمكن إنكارها لهذا النوع من الدراسات . والدراسات الفولكلورية فى الحقيقة مدينة لهذا المنهج بتفسيره لتوزيع تنوعات الحكايات الشعبية فى ضوء الانتشار .

ويقوم هذا المنهج أساسا على التعاون بين مراكز البحوث الفولكلورية ، وكذلك بين الجامعين بعضهم البعض ، ومن ثم فان معظم الحكايات والأغانى الشعبية التى درست وفقا لهذا المنهج ذات توزيع عالمى . وحكاية « ترويض المتمردة » التى ذكرناها من قبل مثال على ذلك . وهكذا يصبح من واجب دارس الفولكلور المصرى ، أو السورى ، أو العراقى ، أو العربى عامة، الذى يريد أن يقوم بدراسة حكاية شعبية ، أو لعبة معينة .. الخ . أن يحاول الحصول على النصوص أو الأشكال المتاحة للحكاية أو اللعبة موضوع البحث من جميع أنحاء العالم . وسيجد ، بالضرورة ، بعض النصوص أو الأشكال فى مجموعات مطبوعة ، ولكن الأكثر

سيكون محفوظا فى سجلات الفولكلور فى البلدان المختلفة . وسجلات الفولكلور خزائن ضرورية للباحث الفولكلورى ، يستطيع أن يجد فيها زاده من المواد التى يحتاج إليها فى دراساته أو مقارناته ، وهى تقوم بدور هام فى تيسير المادة للباحث المحلى والعالمى ، فطالما أن الفولكلور عالمى فى توزيعه ، وطالما أنه لا يوجد دارس يعرف لغات العالم أجمع ، فان الباحث مضطر إلى الاعتماد على زملائه فى البلاد المختلفة لمساعدته .

ويعد المنهج الجغرافى التاريخى أكثر المناهج الفولكلورية تقليدية ، وهو رغم استخدامه عالميا . إلا أن به نقاط ضعف خطيرة ، فهو يميل إلى التركيز على المأثور أو التراث أو الحكمة أكثر ما يركز على الشعب Folk ، بل إنه يكاد يتجاهل الشعب تماما . فأصحاب هذا المنهج يتعقبون الحكايات أو الأغاني فى كل أنحاء العالم دونما اهتمام بالناس الذين يرددون هذه الأشكال ويستمعون إليها أيضا . كما أنه حتى فى وجود مئات النصوص لحكاية شعبية واحدة، أو أغنية شعبية واحدة ، فربما لايكون من السهل أن نقرر بالضبط أى هذه النصوص هو الأصل المعتمد للحكاية أو الأغنية .

نعود مرة أخرى إلى موضوع البحث عن الجذور التاريخية ومدى ما أسهم به أصحاب هذا الاتجاه فى تطور دراسة الفولكلور . لقد نمت البذرة التى بذرها « ماكس موللر » عن « مرض اللغة » لنعود إلى ما يسمى بعد ذلك بمدرسة « الاستعارة الطبيعية Natural Metaphor ويؤمن أعضاء هذه المدرسة بأن الأساطير والحكايات قد نتجت من استعارات ومجازات عن مختلف ظواهر الطبيعة . فقد وجدت حكايات متشابهة فى مجتمعات مختلفة لم تكن ناشئة عن الهجرة أو الانتشار ، ولكنها كانت نتاجا لخلق مستقبل ، أو اختراع غير مسبوق ، جاء من مصادر موجودة فى الطبيعة ، ومتاحة للجميع وهكذا تصبح العناصر المثيرة للاشمئزاز ، أو الأحداث المرعبة فى الحكايات عندما يفهم معناها الحقيقى غير مثيرة للاشمئزاز ، أو مثيرة للخوف أو الرعب كما لا تصبح نتيجة مرضٍ فى اللغة ، فهى ببساطة شديدة لم تكن أكثر من مجازات مستساغة ، واستعارات لطيفة عن الطبيعة .

ولكن بينما رأى « موللر » الشمس الساطعة ، والفجر الرقيق ، فحسب فى الحكايات رأى « أدلبرت كون Adalbert Kuhn » الذى استخدم أسلوب دراسة تاريخ الكلمات وأصولها ، ظاهرة العنف ، والنار والعواصف والسحب والبرق . وهكذا تكاملت النظرة إلى تفسير الظواهر الطبيعية المختلفة ، التى رآها دارسو الفولكلور صالحة للرد على ما طرحوه من أسئلة .

وقد استنكر أصحاب نظرية الاستعارة الطبيعية أو المجاز الطبيعي الأسلوب الذى يعتمد على دراسة أصل الكلمة وتاريخها ، باعتباره أسلوبا فاسدا ، ولا يقدم أى دليل يمكن الاعتماد عليه فى التفسير . وعلى ذلك أصبحت فكرة أن الأساطير والحكايات ما هى إلا مجازات عن الطبيعة حقيقة لا تقبل النقاش عن أصحاب هذه النظرية ، من أمثال «ليوفروبينيوس » و « جورج وليم كوكس Grorge William Cox » اللذين استمرا فى رؤية وجوه الشمس ومظاهرها المختلفة فى الحكايات ، ومن ثم تفسيرها على هذا الأساس ، بينما نظر « بول ارنرايش Paul Erenreich » إلى الكسوف والخسوف وأطوار القمر وحالاته ، وعلاقة ذلك بما تتضمنه الحكايات ، وما تحمله من معانى .

والحقيقة أن تفسيرات هذه المدرسة كانت فى معظمها متناقضة ، ومن ثم فقد كانت تحمل بين جنباتها عوامل هدمها ، نتيجة لعدم وجود أى دليل مقنع على ماذهبوا إليه . ولكن الانهيار الحقيقى لهذه المدرسة جاء على يد الباحثين الذين كانوا يؤمنون بالتطور الثقافى ، كما أن انهيار النظرية الآرية التى حمل لواءها « جريم » و « موللر » قد جاء على أيديهم أيضا .

وقد قاد هذا الاتجاه الجديد ، الأنثروبولوجى البريطانى الشهير « ادوارد تايلور E. Tay-lor» ، وكان من ممثليه الأساسيين « سير جيمس فريزر Sir James Frazer » و « أندرو لانج Andrew Lang » ، وكثير من الدارسين فى بريطانيا وأوروبا .

آمن التطوريون الثقافيون بأن الثقافات كلها لابد أن تمر من خلال المراحل التالية ، الهمجية، والبربرية ، والمتحضرة ، وتبعا لوجهة نظرهم ، فان الحكايات المتشابهة التى وجدت فى مجتمعات مختلفة ، يمكن أن يفسر سبب وجودها بأن هذه المجتمعات كانت ذات مرة تعيش مراحل متشابهة من التطور ، فالحكايات والعادات المتشابهة تدعم فى الواقع أنها قد خلقت خلقا مستقلا . وقد فسر أصحاب هذا الاتجاه وجود الأشياء المنافية للعقل ، أو المثيرة للاشمئزاز ، والأحداث المروعة فى حكايات الفلاحين الأوروبيين ومعتقداتهم ، بأنها بقايا ، من فترة ما قبل الآرية الهمجية ، عندما كانت هذه الأشياء لا تتنافى مع العقل ، أو تثير الاشمئزاز أو تسبب الخوف والرعب .

وقد تضمن منهجهم البحث فى المجتمعات القديمة فى المراحل المبكرة للتطور عما يوازى العادات والمعتقدات والأحداث الموجودة فى حكايات الفلاحين الأوروبيين . وقد ألهب هذا الاتجاه

أو هذه النظرية خيال الناس ، بسبب ما قدمته من أمل فى أنه يمكن اكتشاف التاريخ الموغل فى القدم ، ومن ثم سيطرت على تفكير دارسى العلوم الاجتماعية خلال العقود الأخيرة من القرن الماضى .

ومع أن هذه النظرية قد استبعدت تماما من جانب الأنثروبولوجيين اليوم ، إلا أن أصحابها قد قدموا إضافات غاية فى الأهمية لدراسة الفولكلور والأنثروبولوجى ، فقد أعطوا دفعات قوية للعمل الميدانى الاثنوجرافى ، وأكدوا أهمية جمع الأساطير والحكايات وتسجيلها من جميع أنحاء العالم ، ووسعوا من دائرة البحث والاستقصاء خارج حدود اللغات الهندو أوروبية، وكانوا هم الذين أنشأوا الأنثروبولوجيا الثقافية كعلم منظم له حدوده ومفاهيمه ، كما أنشأوا جرائد وجمعيات هامة للأنثروبولوجيا والفولكلور .

وقد قاد « أندرو لانج Andrew Lang » خاصة ، مناظرة حية طويلة كتابة مع « ماكس موللر » انتقد فيها أسلوب الاتيمولوجى والمدرسة المجازية وتفسيراتهما ، كما قاد الهجوم على المدرسة الهندية ، فوجها النظر إلى الحكايات المصرية التى تم اكتشافها ، والتى ترجع إلى القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، مما أدى « بكوسكين » إلى تعديل موقفه وهو ما سبق أن أشرنا إليه .

ويتحول الاهتمام من البحث عن الأصول والجذور التاريخية إلى الاهتمام بالوظيفة ، أى ماذا تعنى الحكاية ؟ وما الدور الذى تؤديه بالنسبة لأفراد المجتمع الذين وجدت الحكاية بينهم؟ ومتى رويت ؟ وفى ظل المنهج الجديد ، وهو المنهج الانثروبولوجى الوظيفى ، فان الدراسة لم تعد تهتم بالتوزيع العالمى للشكل الشعبى ، بقدر اهتمامها بالدراسة المستفيضة لفولكلور ثقافة بعينها .

اتجه « مالينوفسكى » إلى تحليل وظيفة الأسطورة ، باعتبارها رادعا ثقافيا ، ووجه قدرا من الاهتمام إلى السياق التي توجد فيه الأسطورة ، وطريقة أدائها ، عندما درس الأنواع القصصية لدى سكان جزر « التروبرياند Trobriand » وكان مهتما بتوضيح كيف يمكن للنصوص أن تعكس على نحو دقيق البناء الأمومى لمجتمع « التروبرنايد » . وقد قبل «مالينوفسكى » نظرية « عقدة أوديب » ، ولكنه وجدها تأخذ شكلا آخر فى جزر «التروبرياند » ، فبدلا من الرغبة فى قتل « الأب » والزواج من « الأم » توجد هناك الرغبة فى قتل « الخال » والزواج من « الأخت » . وقد فسر « مالينوفسكى » ذلك بأنه نتيجة

للحقيقة المعروفة عن مجتمع « التروبرياند » وأنه مجتمع « أمومى » ، وليس مجتمعا « أبويا » ، فالأب يخص عشيرة أمومية مختلفة ، وعلاقة الأبن بالأب علاقة حب وتعلق ، والأب له كل الحرية فى ممارسة الجنس مع الأم ، أما الأبن فانه يوجه عدوانه إلى الخال . لأنه مستاء من سلطته على أمه ، ومن ثم يريد مقاومته . وعلى ذلك فالعامل الرئيسى الذى يؤثر فى البناء الاجتماعى - كما أنه انعكاس له - هو الثقافة ، وهى بالضرورة ظاهرة مكتسبة تتعلم ، ولا تنتقل عن طريق الوراثة . وقد أوضح « مالينوفسكى » أن عجز الفرويدية الكلاسيكية الكبير ونقصها يكمن فى أنها نظرية عرقية ، أي أنها صالحة فقط للهندو أوروبيين . وحكايات « التروبرياند » تحتوى على مجموعة من أشكال اغتيالات الأب ، والصراعات بين الأخوة ، وبين الأخوات ، وبين الجدات والحفيدات . وفسر « مالينوفسكى » سبب هذه الصراعات على أنها نتيجة للعدوانية التى تكبت دائما للمحافظة على وحدة العرق أو السلالة ، ونظر إليها أيضا على أنها تعكس على نحو دقيق بناء العائلة الأمومية . ففى الأساطير تظهر المرأة من خلال ثقب فى الأرض ، مصحوبة بأخيها ، أو بحيوان طوطمى ، ولكن لا يصحبها زوجها أبدا ، ولا توجد فى الحقيقة أسطورة واحدة ذكر فيها الأب أو الزوج ، وقد رأى « مالينونسكى » أن هذا يعكس حقيقة أن الزوج يخص مجموعة أمومية مختلفة .

وقد قادت أعمال « مالينوفسكى » إلى تطوير أسلوب الفرويدية الجديدة التى استمدت تميزها من تنبهها إلى الاختلافات الثقافية ، ومدى تأثيرها على السلوك الإنسانى ، بما فى ذلك الحكايات والأساطير التى يستمع الناس إليها أو يحكونها . وعلى الرغم من أنه فقد الاهتمام بالفولكلور فى سنواته لأخيرة ، وكان تركيزه الكبير على الأنثروبولوجيا ، إلا أنه أضاف إضافة هامة أخرى إلى مجال دراسة الفولكلور ، فقد أكد على دور أساطير «التروبرياند » فى إقرار الدين ، والموافقة عليه كسلوك اجتماعى ، وإقرار المؤسسات الاجتماعية ، وأوضح كيف تدعم الأساطير المعتقدات والطقوس المأثورة ، والمؤسسات والأوضاع الاجتماعية القائمة عن طريق نسبة أصولها إلى فترة مبكرة جدا من العصور القديمة. كما أوضح حقيقة غاية فى الأهمية ، فى ذلك الوقت ، وهى أن سكان جزر « التروبرياند » يميزون بين الأساطير Myths ، وسير الأبطال والقديسين Legends ، والحكايات الشعبية Folktales ، ويعطون لكل منها اسما منفصلا ، كما لوحظ أن هذه الأنواع الثلاثة من أنماط الحكى تختلف عن بعضها فى ضوء سياقها الذى تحكى فيه ، وشكل أدائها ، وطريقة الأداء ،

وموقف الناس منها ، ومزاجهم نحوها . ولم يكن « مالينوفسكى » فى الحقيقة مهتما اهتماما كبيرا بتوزيع الحكايات وانتشارها أو توزيع عناصر الثقافة الأخرى وانتشارها ، على الرغم من أنه زعم أنه من المحتمل أن توجد حكاية من حكايات التروبرياند فى مجتمع أبوى ، أو أن تكون نابعة منه أصلا .

ويسير « فرانزبواس » - أحد مؤسسى علم الأنثروبولوجيا فى الولايات المتحدة - هو وتلاميذه الذين اتجهوا إلى المنهج الأنثروبولوجى الوظيفى فى دراسة الفولكلور خطوات إلى الأمام ، فيذهب إلى أن فولكلور أى مجتمع إنما يعكس ثقافة هذا المجتمع ، وهكذا يستطيع الدارس ، عن طريق تحليل فولكلور جماعة ما - أن يعرف الكثير من التفاصيل الاثنروجرافية البارزة لهذه الجماعة ، ولعل أبرز الأمثلة على هذا الاتجاه كتاب « بواس » « أساطير التسمشيان Tsimhian Mythology » الذى نشر عام ١٩١٦ . ففى هذه الدراسة الضخمة (ألف صفحة) يورد «بواس » أساطير الهنود التسمشيان الذين يعيشون فى رقعة ضيقة على ساحل المحيط الهادى فيما يعرف الآن بكلومبيا البريطانية (فى كندا) ، ويقدم وصفا مستفيضا للتسمشيان وحياتهم ، معتمدا على أساطيرهم التى استطاع، من خلالها ، أن يتعرف على آلاف الأشياء والتفاصيل عن حياتهم العائلية وطقوسهم الدينية ، وعلاقاتهم الاجتماعية ، والمناسبات التى يحتفلون بها ... الخ . وفى دراسة أخرى لاحقة عن « ثقافة الكواكيوتل كما تعكسها أساطيرهم » نشرت عام ١٩٣٥ ، حاول « بواس » المقارنة بين مجموعتين هنديتين « التسمشيان والكواكيوتل » معتمدا على صورهم الاثنوجرافية ، كما تقدمها أساطيرهم . ولقد وجد بواس فى دراستيه أن ثقافة التسمشيان والكواكيوتل ، تنعكس فى حكاياتهم ، كما وجد أن الحكايات تقدم صورة ذكية مؤثرة لطريقتهم فى الحياة ، ولاحظ أن هناك بعض الحوادث تتعارض مع ما هو موجود فى الحياة اليومية مثل عودة الموتى مثلا ، وقد فسر « بواس » ذلك فى ضوء الرغبات أو الأمانى الإنسانية العادية .

لقد كان « بواس » وتلاميذه ، مشغوفين أساسا باعادة بناء الحكاية الشعبية عن طريق تحليل أسلوب انتشارها وتوزيعها . وبينما اعترفوا بأن هناك احتمالا كبيرا للاختراع المستقل، إلا أنهم اعتبروا أن الانتشار هو الأسلوب المفضل والأكثر صحة لشرح تشابه الحكايات فى المجتمعات المختلفة ، وخاصة حيث يمكن للانتشار أن يوجد وأن يستمر ، وحيث تكون الحكاية أكثر تركيبا وتعقيدا .

وفى هذا المجال فقد لوحظ أن « وليم لسا William Lessa »(١) قد وجد حكاية يمارس فيها ابن دون وعى أو عن غير قصد الجنس مع أمه ، ثم يقتل أباه فى المجتمع الأمومى فى Ulithi in Mcronesia وأن هذا المثال يثبت على أية حال عالمية أسطورة أوديب أو عقدة أوديب . ولكن مع ذلك يظل فرض « مالينوفسكى » أن البناء الاجتماعى هو الذى يفسر العنف الموجود فى الحكايات ويحدد مجاله محتاجا إلى مناقشة واسعة ، كما أنه ليس من السهل دحضه . على أية حال أن النتيجة التى توصل إليها « لسا » والتى يوافق عليها كثير من الباحثين وهى أن النمط الأوديبى متأصل فى - أو نابع من - المجتمعات الأبوية فى مكان ما بين أوروبا وجنوب شرق آسيا ، فى منطقة يمكن الانتشار منها ، وفيها بسهولة . وهكذا يتضح أن البناء الاجتماعى ليس إلا أحد المؤثرات التى تحدد إطار الثقافة المكتسبة والتى تؤثر فى الحكايات التى يحكيها الناس ، أما المؤثر الآخر فهو الحكايات التى يسمع الناس غيرهم يحكونها .

إننا فى الحقيقة يجب أن ننظر إلى الشكل النهائى لاكتساب الثقافة ، وإلى عملية انتشار الحكايات ، وأن نتجنب أى تبسيط فى التفسير فى ضوء الظاهرة الطبيعية ، أو الدافع الجنسى ، أو البناء الاجتماعى ... الخ .

لقد أصبح الأنثروبولوجيون الأمريكيون المهتمون بالفولكلور متأثرين بشكل كبير فى السنوات الأخيرة بنظرية « مالينوفسكى » « الوظيفية » وأسلوب « الفرويدية الجديدة » فى التحليل ، ومن ثم لاحظوا أن الأدب الشعبى مهم جدا فى عملية التعليم وخاصة لدى الأميين، وأنه يسهم فى استقرار الثقافة وثباتها كما يسهم أيضا فى نقلها من جيل إلى جيل ، ويخدم كوسيلة من وسائل الضبط الاجتماعى ، ويوفر الوسائل لمكافأة هؤلاء الذين يتطابق سلوكهم مع المعايير الثقافية السائدة ، ومجازاة هؤلاء الذين ينحرفون عنها ، ويوفر أيضا الراحة النفسية لهؤلاء الذين يمتعضون من القيود التى يفرضها المجتمع على سلوكهم ، كما يقدم أيضا وسائل طبيعية للخلاص من القصور البيولوجى الذى يعانى منه الفرد ، أو للراحة من عناء الإحساس بالعجز المادى . بالإضافة إلى وظيفة أخرى هامة وهى التسلية والترفيه .

---

١ - W . A . Lessa :«Journal of American Folklore » , 69 . 63 - 73 (1956) , Tales From Uithi Atoll (Floklore Studies 13 , University of California Press , Berkely and Los Angeles , 1961) PP . 49 - 50 .

وهذه الوظائف فى الحقيقة تختلف من مجتمع إلى آخر ، ومن نوع شعبى إلى آخر ، ولكن التأثير المشترك لهذه الوظائف هو أنه يجعل الأدب الشعبى قوة فعالة للرجعية الثقافية فى بعض الأحيان ، فعن طريق التسلية - على الأقل - يمكن توفير الإلهاء عن التوتر والقلق والاستياء . ومع ذلك فيجب الانتباه إلى أن الأدب الشعبى أيضا يمكن أن يكون أيضا قوة دافعة آلية ومؤثرة فى تشجيع التغيير السياسى والاجتماعى ، وهنا تقوم الأغانى بصفة خاصة بدور كبير .

ويكاد يكون من الواضح أن التركيز فى هذا الاتجاه يكون على ما يمكن للفولكلور أن يقدمه للدارس للتعرف على الناس أو الشعب . وهكذا نلاحظ أنه بينما يهتم الذين يأخذون بالمنهج المقارن بالمأثورات فى حد ذاتها دون الرجوع إلى الشعب أو الالتفات إلى الناس ، فان الذين يأخذون بمذهب « عاكس الثقافة » قد اهتموا بالشعب أكثر من اهتمامهم بالمأثورات ، ذلك لأنهم اعتبروا المأثورات أداة مفيدة لهم تمكنهم من فهم الشعب على نحو أفضل .

والحقيقة أن أيا من الاتجاهين لا يغنى عن الآخر ، فاستخدام المنهج المقارن لا ينفى استخدام المنهج الآخر ، ذلك أننا لكى نقرر أى العناصر الموجودة فى الفولكلور ، الخاص بجماعة ما ، ملكا لها ، فاننا يجب أن يكون لدينا تفاصيل مقارنة ، كما يجب أن نعرف ما هو الشكل العادى أو النمطى للحكاية أو الأغنية ، أو غيرهما ، قبل أن نستطيع تحديد جوهر المحلية أو الخصوصية لهذه الحكاية أو تلك فى السياق الثقافى الذى ندرسه ، وعلى ذلك نستطيع فى سهولة ويسر أن نحدد كيف أن جماعة ما أو ربما شخصا بعينه قد غير حكاية ما لتناسب احتياجاته .

وبالطبع فان هذين المنهجن ليسا هما كل مناهج الدراسة ، فهناك مناهج أخرى تنظر إلى الجوانب المختلفة للفولكلور ذاته . فيدرس أحد هذه المناهج الجانب الرمزى فيه مثلا ، ومدى الرمز فى الحكاية أو الأغنية الشعبية ، كما هو الحال فى الأحلام والأدب الرفيع .

وقد قدم « سيجموند فرويد » فى هذا المجال بعدا جديدا لدراسة الفولكلور ، إذ زعم فى كتابه Totem and Taboo (١٩١٢) أن الاستراليين الأصليين هم وحدهم الباقون أحياء من أقدم مرحلة ثقافية عرفتها البشرية ، ذلك أن مؤسساتهم الاجتماعية ، وديانتهم تعكس أو تمثل العصر الحجرى منذ حوالى عشرين ألف سنة وأكثر ، وأنهم حقيقة يمارسون أكل لحوم البشر.

ويقول « فرويد » أن الناس قد عاشوا ذات مرة مثل الحيوانات فى جماعات رحل حيث يسيطر أكبر الذكور على كل الأناث ، ولكن الذكور الصغار تجمعوا معا وقتلوا أباهم وأكلوه ، وضاجعوا أمهاتهم وأخواتهم . لقد رأى « فويد » فى هذه الحوادث الافتراضية أصول المجتمع (منع التزوج من داخل العشيرة) والمبادىء الأخلاقية (تحريم غشيان الأم تماما) ، والدين (الطوطمية وعبادة طوطم الأسلاف) والفن (الاحتفالات الطوطمية) ، كما رأى فيها أيضا أصل عقدة « أوديب » والتى يؤمن أنها موجودة فى كل ذكور الجنس البشرى منذ الميلاد .

إن الحقيقة أن « فرويد » ومدرسته قد أضافوا أفكارا كثيرة ونظريات قبلت قبولا واسعا ، وكانت مفيدة فى تفسير الأساطير والحكايات . من هذه الأفكار ، فكرة الاحباط ، والكبت ، والتعويض ، وتحقيق الذات ، والعدوانية ، والتسامى ، والاسقاط ، وهى كلها أشكال من السلوك الإنسانى ، رمز إليها فى الحكايات والأحلام ، كانعكاس للظروف التى يعيشها الفرد والجماعة . ولكن على الرغم من كل ما بذله « فرويد » ومدرسته فى هذا المجال ، إلا أنهم لم يستطيعوا أن يثبتوا أن عقدة أوديب مسألة إنسانية عالمية .

على أية حال لقد ذهب « فرويد » وأتباعه من أمثال « يونج » وغيره ، على اختلاف بينهم فى المدى الذى يذهب إليه كل منهم ، إلى أن الفولكلور عامة ، والأدب الشعبى خاصة ، يقدمان وسائل مشروعة مغلفة بالرمز ، يقرها المجتمع ، للتعبير عن قلق الفرد وطموحه وأحلامه .

إن المرء مثلا يقول النكتة عندما لا يستطيع الكلام مباشرة ، وعندنا نكات عن الجنس والسياسة ، والعلاقات الاجتماعية ، وما إلى ذلك ، يمكن إذا حللت أن تكشف عن مصدر القلق ، وأن توضح أن المضمون الرمزى للنكتة يمكن أن يقدم رؤية هامة لطبيعة المجتمع وهذه النكتة مثلا خير دليل على ذلك .

تحكى النكتة أن أسد فى حديقة الحيوان رفض أن يتناول طعامه عندما قدمه إليه الحارس ، وحاول الحارس مرارا وتكرارا أن يجعل الأسد يتناول طعامه ، ولكن الأسد كان يرفض فى كل مرة ، ويزأر غاضبا مما أخاف حارسه ، فجرى إلى مدير الحديقة ليخبره بما حدث . وانزعج مدير الحديقة لهذا الأمر ، وطلب رؤية هذا الأسد المتمرد الذى يرفض الطعام ، وعندما أخذوه إلى الأسد ، بادره بالسؤال عن سبب رفضه الطعام ، ولكن الأسد له : دعنى أسألك أنا أولا : هل أنا أسد أم لا ؟ فرد المدير : بالطبع أنت أسد .. وعاد الأسد يقول : والذى يسكن فى القفص

المجاور لى هل هو أسد أم لا ؟ فقال المدير : أسد أيضا . وعندئذ قال الأسد للمدير مستغربا : إذن أرجوك أن تفسر لى لماذا يقدمون له اللحم كل يوم ، ويقدمون لى الفول السودانى ؟؟ وفوجىء المدير بسؤال الأسد ، فاستدعى مساعديه والمسئولين فى الحديقة ، وطلب إليهم بحث هذا الأمر ، لعل هناك اختلاسا أو خطأ ... الخ . وتحكى النكتة أنه فى اليوم التالى ذهب مدير شئون العاملين بالحديقة ، وقال للمدير : ياسيدى ليس هناك خطأ أو اختلاس ، كل ما فى الأمر أن هذا الأسد عندما دخل الحديقة لم تكن لدينا درجة مالية للأسد ، فأدخلناه على درجة قرد ، وهكذا نصرف له طعام قرد .

ومغزى النكتة واضح بالطبع ، والرمز فيها بين ، يرتبط بشكوى المصريين من الروتين ، وما إلى ذلك .

والمناقشة التالية التى تركز على مثال نمطى للفولكلور المدنى المصرى الحديث ربما تساعدنا على تصوير طبيعة المأثورات وطرق الدراسة المناسبة .

إن لكل شعب صورته المحددة التى ينظر بها إلى نفسه فى مواجهة الشعوب الأخرى ، كما أن له فى الوقت ذاته انطباعات معينة عن الصفات القومية المفترضة لتلك لشعوب . وإحدى الطرق التى تنظر بها مجموعة ما إلى نفسها ، وتحاول أن تكون لنفسها إحساسا بشخصيتها فى مواجهة جماعة أخرى ، تأتى من الفولكلور الخاص بها ، فلكل جماعة نظرتها الخاصة إلى نفسها وإلى الجماعات الأخرى ، هذه النظرة يمكن أن تصاغ فى أغنية أو أن تتضمنها حكاية ، أو مثل ، وتنتهى إلى أن تصبح قالبا يميز هذه الجماعات بعضها عن البعض الآخر . وهذه إحدى الحقائق التى تقف على المستوى الثقافى الشعبى شواهد فولكلورية عريقة . فمثلا تقول إحدى الأغنيات الشعبية المصرية التى تغنيها الفتيات فى مناسبات الاحتفالات العائلية، ومنها مناسبة الزواج :

المغنية :

خللى بالك يا وله خللى بالك

أمى وأبويا ضربونى علشانك

آه يا نارى يا نارى يا نارى

حبك فى قلبى ماأقدرش أدارى

المرددات :

يرددن المقطوعة نفسها

المغنية :

احنا بنات كفر البتانون

ياسمن سايح ع الكانون

والواحدة منا تساوى مليون

يا ما انضربنا وانشتمنا علشانك

المردات :

يرددن المقطوعة الأولى

المغنية :

احنا بنات كفر الدوار

لا نحب الضحك ولا الهزار

واللى عايزنا يجينا الدار

ياما انضربنا وانشتمنا علشانك

المرددات :

يرددن المقطوعة الأولى

وتقول الفتيات فى جزء آخر من أغنية تغنى فى بلطيم على ساحر البحر المتوسط :

احنا البلاطمة يتِمُتْنَا   ولا فيش ولا دولة غلبتنا

وفى أغنية ثالثة تقول فتيات قريتى « هوارة » و « اللاهون » فى الفيوم :

هواره واللاهون   ياما البنات الملاح

هذا من ناحية نظرة الجماعة إلى نفسها . وأما نظرة بعض الجماعات إلى غيرها ، فانه من الشائع مثلا فى مصر عامة أن أهالى الشرقية يوصفون بالطيبة الشديدة التى قد تجعل البعض يتهمهم بالبلاهة ، ويتخذون من تعبير شائع سبيلاً لتأكيد هذه النظرة ، هذا التعبير الشائع هو

« الشراقوه عزموا القطر » . وينظر إلى أهالى دمنهور على أنهم « بخلاء » وأنهم كالغجر ، ويعبر عن ذلك بالمثل « ألف نورى ولا دمنهورى » . كما أنه من الشائع عن أهل دمياط أنهم حريصون أشد الحرص ، وأنهم بخلاء أيضا ، فيحكى عنهم أنهم إذا جاءهم ضيف قابلوه بهذه العبارة « تتعشى ولا تنام خفيف » « تنام هنا ولا اللوكاندة أحسن » .. الخ . ويشيع أيضا أن أهل الصعيد يتصفون بالغفلة الشديدة ، وأنه يمكن خداعهم بسهولة « فالصعيدى اشترى الترماى » . وينظر الفلاحون المصريون إلى البدو نظرة كلها شك وعدم احترام فيقولون « من عرف العرباوى بابه يا عذابه » . أما أهل الاسكندرية فهم « ميه مالحة ووشوش كالحة » .. الخ .

هذه القوالب الشعبية ليست خاصة بالجماعات داخل المجتمع الواحد فحسب ، بل إنها أيضا موجودة على المستويين القومى والعالمى . فلكل شعب نظرة ينظر من خلالها إلى غيره من الشعوب ، ويصوغها فى شكل قوالب تمضى من جيل إلى جيل شأنها شأن عناصر الفولكلور الأخرى . وبالطبع فان بعض أجزاء الصورة أو النظرة يمكن أن يكون حادا نتيجة للتحامل ، ولكن دارس الفولكلور من المفترض أن يكون قادرا على تمييز وجهة النظر المحلية تجاه هذه القوالب . فعلى سبيل المثال ترى معظم الشعوب مثلا أن شعب « كذا » (لصوص)، أو أن شعب « كيت » (لا يؤمن جانبه) وأن شعبا ثالثا (مجموعة من البؤساء) . فالحكايات الشعبية المصرية تنسب السحر عادة إلى أهل المغرب ، ومن ثم فقد اكتسب المغربى صفة «الساحر » . وهذا النوع من الفولكلور فى الحقيقة موجود فى المجتمع المدنى غالبا . فالمصريون - مثلا - ينظرون إلى الإنجليز على أنهم شعب يتميز بالبرود الشديد ، وإلى اليونانيين على أنهم « بقالون » . وهذه الأمثلة العالمية شائعة ، فى الأغلب الأعم ، فى المجتمع المدنى أكثر من المجتمع الريفى . وهذه الحكاية حكاها لى ذات مرة أستاذى الدكتور عبد الحميد يونس ، أوردها بالقدر الذى ذكره منها . تحكى الحكاية أنه أعطى لانجليزى ولفرنسى ولالمانى ولمصرى « جمل » ليعُرف ماذا سيفعل كل منهم بالجمل ، وهذا ما حدث :

ارتدى الانجليزى بنطلونا قصيرا وأعد قدرا من الطعام والماء وحمل سلاحه وركب الجمل مستكشفا مستعمرا . أما الفرنسى فقد أخذ الجمل إلى إحدى الحدائق وجلس مع حبيبته يناجيها ويبثها حبه والتقط لصديقته ولنفسه عدة صور مع الجمل . أما الألمانى فقد ذهب إلى المكتبة العامة ومكث هناك حتى خرج بنظرية عن تكوين الجمل وفلسفة وجوده ، أما المصرى فقد ذبح الجمل وأكله ، وفى رواية أخرى أدار به الساقية .

وهذه حكاية مشابهة ، ولكنها أمريكية ، تقول الحكاية : كان هناك مؤتمر دولى من أجل «الفيلة » ، وكان على الدارسين من جميع أنحاء العالم أن يقدموا أبحاثا عن الجوانب المختلفة للفيلة . وقدم الفرنسى بحثه عن « حب الفيلة » Les Amours des Elephants ، وفى رواية أخرى عن « الفيل فى المطبخ » L,Elephant dans la cuisine وقدم الألمانى بحثا عن « الاستخدام العسكرى للفيل » أو « الفيل وإعادة ألمانيا إلى النازية » . وهكذا قدم كل باحث ورقة عن الفيل إلى أن جاء دور الأمريكى الذى كان عنوان بحثه « كيف نبنى فيلا أكبر وأفضل » .

وهكذا نرى أن هذا النمط من النوادر أو الحكايات نمط عالمى . ففى الحالة الأخيرة يبدو الأمريكيون على علم بميلهم إلى الحجم والضخامة والمؤسسات الكبيرة والتجارة . وفى النمط المصرى يبدو المصريون على بينة من طبيعة مجتمعهم الزراعى وأهمية الزراعة والرى بالنسبة لهم ، كما يبدون ساخرين من طبيعة احتفالاتهم التى تتميز دائما بأن الطعام هو العنصر الأساسى فى الاحتفال . ولعله من المشوق جدا أن نقارن بين هذه القوالب فى بلاد مختلفة ، هل يعتبر الفرنسيون محبين ممتازين ، أو طباخين مهرة ؟ وهل يعتبر لألمان مغرمين بالتنظير والفلسفة ؟ أو بالنواحى العسكرية ؟ وهل صفة الانجليز المميزة أنهم مستعمرون ؟ وهكذا الأمر بالنسبة للمصريين أو الأمريكيين أو غيرهم . فهذا النوع من الفولكلور الذى تنتجه المدينة تصبح له أهميته فى مناقشة موضوع عالمية الفولكلور ، ونظرة كل شعب من الشعوب إلى الشعوب الأخرى ، إذ أن المؤكد أن سلوك الناس ، وأفعالهم ، انعكاس لمعتقداتهم ، وأن هذه المعتقدات تعتمد إلى حد كبير على مثل هذه القوالب الشعبية .

إن تفسيرات الدارسين للجوانب المختلفة للأدب الشعبى تتنوع بالضرورة تبعا للمنهج الذى يتخذونه أساسا لدراستهم ، فعلى سبيل المثال هناك أيضا المنهج الذى يفسر الحدث تفسيرا حرفيا ، على أنه قد وقع بالفعل ، وهو المنهج الذى يميل إليه معظم الأنثروبولوجيين ، وإن كانوا يشيرون إلى أن الحقيقة التاريخية من الممكن أن تكون قد شوهت إلى حد ما ، بسبب الانتقال الشفاهى ، وطاقة الذاكرة الإنسانية على الحفظ والتذكر ، فالتفسير الحرفى لأسطورة الطوفان مثلا يذهب إلى أنه قد حدث فعلا طوفان حقيقى فى الزمن القديم . أما أتباع المنهج الرمزى فانهم لا يتفقون مع الأنثروبولوجيين فى آرائهم ، بل يذهبون فى تفسير مثل هذه الأحداث تفسيرات أخرى . فالمشكلة الحقيقية أن كل مدرسة من مدارس هذا المنهج تدعى

قدرتها على الكشف عن الأسرار التى يتضمنها الأدب الشعبى ، فمدرسة مثل مدرسة التحليل النفسى قد تفسر أسطورة الفيضان على أساس من تصورها لنشأة الإنسان والكون ، ويصبح الفيضان هو السائل الذى يحيط بالجنين ، والذى يصاحب ميلاد كل إنسان ، ومن ثم فهم يذهبون إلى أن تفسير نصوص الأدب الشعبى يجب أن يأتى من داخلها لا من خارجها .

وعلى أية حال يمكن أن نلاحظ - كقاعدة عامة - أن الذين يهتمون بالتركيز على الأصول التاريخية يميلون إلى التفسير الحرفى للحدث ، أما الذين يركزون على الجوانب النفسية فانهم يميلون إلى الأخذ بنظرية تعدد الأصول . ولكن الحقيقة أننا لا نستطيع أن نطمئن إلى أى من وجهتى النظر تماما ، إذ يمكن أن يكون هناك حدث حقيقى ، قد وقع فعلا ، ثم انتشرت قصته تدريجيا ، مما يفسر التشابه الذى نجده فى حكايات الشعوب عن هذا الحدث ، كما أننا من الضرورى أن نضع فى اعتبارنا أيضا تشابه المقومات الإنسانية مما يمكن معه أن نجد هذا التشابه منعكسا فى حكايات الشعوب المختلفة وأنماط تعبيرها الشعبية الأخرى .

ودراسة بناء أو شكل الأدب الشعبى ، مجال جديد إلى حد ما ، يهدف إلى تصوير النماذج الأساسية للأدب الشعبى بدقة . فمثلا حاول « لورد راجلان Lord Raglan » و « أوتو رانك Otto Rank » تحليل تاريخ حياة عدد من الأبطال ، وأوضحوا عن اقتناع أن البطل يبدو فى التراث الهندو أوروبى نموذجا رئيسيا . وعندما أوضح « راجلان » أن واحدا وعشرين بطلا تقليديا منهم « أوديب » « سيزيف » و « بيرسيوس » ، و « المللك آرثر » ، و « موسى » (عليه السلام) قد عاشوا حياة متشابهة ظاهريا ، تتكون من إحدى وعشرين حادثة ذات قيمة باقية ومستمرة ، فانه كان يحاول أن يتوصل إلى النموذج الأساسى للشخصية من خلال تحليل الطقوس ، وخاصة طقوس قتل الملك [1] . وذلك بتأثير النظرية الطقسية التى تذهب إلى أن أصل الأساطير ، إنما يكمن فى الطقوس والشعائر ، وأن الأسطورة هى الجانب القولى للشعيرة، وأنها الحكاية التى تمثلها الشعيرة ، والحقيقة أن « راجلان » فى دراسته قد ركز على الانتشار كتفسير لتشابه الحكايات فى مجتمعات مختلفة . وقد قارن « راجلان » الحكايات المختلفة عن البطل ووجد أن قتل الملك مبنى على طقس مصرى قديم،كما أنه وجد

---

١ - د . شكرى محمد عياد : البطل فى الأدب والأساطير - دار المعرفة - القاهرة - الطبعة الأولى فبراير ١٩٥٩ (الفصل الرابع (الملك المقتول) من ١١٤ إلى ١٣٥) .

هذا الطقس فى منطقة ما بين النهرين (العراق) ، كما وجد أن البطل يقتل أباه فى أربع حكايات « يهوذا Judas » و « تيسيوس Theseus » و « رومولوس Romulus » و « أوديب Odibus » وفى أربعة حكايات أخرى يتزوج البطل أمه » يهوذا ، والقديس جريجورى St . Gregory واتوجننج Watu Gunung وأوديب .

وعلى الرغم من أن «راجلان » قد هاجم بعنف شديد تفسيرات أيوهوميروس Euhomerus المبنية على أساس الأحداث التاريخية ، فقد ذهب فى تفسيراته الخاصة إلى أن الأسطورة تعكس الأحداث الحقيقية أو الواقعية لطقوس قتل الملك والزواج من الملكة .

وقد حاول « أوتو رانك Otto Ranke » على النقيض من « راجلان » أن يحدد نموذج الشخصية من خلال العلاقة النموذجية المتوقعة بين الطفل والأب مستخدما الوسائل التقليدية للتحليل الفرويدى . وقد قدم « رانك » دراسة مثيرة للأعجاب عن نمط « أوديب » ولكنه وجده فقط بين المتحدثين باللغات الهندوأوروبية . وعلى العكس من « راجلان » فقد وجد «رانك » أن قتل الملك هو اغتيال الأب الأوديبى .

وقد أثبتت الدراسات بعد ذلك أن هذا النمط موجودا أيضا فى شمال أفريقيا ، وأجزاء من الصين ، وأجزاء من المحيط الهادى . مما قوى من الاتجاه القائل بأن عقدة أوديب عقدة فطرية عالمية . ولكن الحقيقة أنه إذا كانت عقد أوديب عقدة عالمية كما يؤمن فرويد . فان معنى ذلك أن حكاية أوديب يجب أن توجد فى جميع المجتمعات الإنسانية فى العالم كله ، وهو مالم يقم الدليل على صحته بعد .

ويعد « فلاديمير بروب V. Propp » واحدا من أعلام هذا الاتجاه الذى ركز على شكل الأدب الشعبى فقد تناول مائة وخمسين حكاية روسية بالتحليل ، وانتهى إلى أن هذه الحكايات تخضع لواحد وثلاثين حبكة روائية منتظمة لاتخرج عنها ، ولعله من المفيد أن نتوقف قليلا عند عمل « بروب »[١] ذلك أنه على الرغم من أن كثيرا من الدراسات الحديثة بدأت تتخذ منهج « بروب » وأسلوبه فى تحليل أحد أنواع الحكايات الشعبية الروسية ، أساسا لدراسة حكايات الشعوب الأخرى .

---

١ - V . Propp : « The Morphology of the Folktale , 2ed , Revised and Edit by Louis Wagner , University of Texas Press , 3rd Printing 1971 .
الطبعة الأولى صدرت سنة ١٩٢٨ باللغة الروسية .

إن « بروب » يدرس فى هذا الكتاب مكونات الحكاية الروسية ، وعلاقة هذه المكونات كل منها بالآخر ، وبالحكاية ككل بعد ذلك .. أى أنه يدرس بناء الحكاية الذى يتكون من مجموعة الأحداث التى تؤدى وظائف مستقلة ، يمكن فصلها عن بعضها البعض ولكن يجمعها بناء واحد . وينتهى « بروب » إلى أن بناء الحكاية له وحداته الخاصة ، وهى الأحداث والمواقف التى تكون ما يسميه « الثوابت » وهى الأشياء التى لا تتغير ، ويمكن التعرف عليها من خلال شكل الحكايات ، لا من خلال المحتوى أو المضمون الدائم التغير .

« والثوابت » عند « بروب » هى الأحداث والوظائف التى يقوم بها الحدث فى سياق الحكاية ، بصرف النظر عن (المتغيرات) وهى الظروف التى يتم فيها الحدث الذى يقوم بوظيفة محددة فى الحكاية ، فأسماء الشخصيات وصفاتها ، وما إلى ذلك لا تصلح أن تكون وحدات نمطية يمكن أن تصنف الحكايات وفقا لها . أما الوظائف فانها لا تختلف باختلاف الشخصيات ، فوظيفة واحدة يمكن أن يقوم بها جنى أو عصا سحرية أو بساط سحرى . وبناء على ذلك فان المهم - من وجهة نظره - معرفة ماذا تفعل الشخصية ، وأى وظيفة تقوم بها . وبعبارة أخرى ، أن المهم هو الحدث ووظيفته ، أما معرفة فاعل الحدث وهل هو إنسان أم حيوان ، أم كائن خرافى ... أو وسيلته سواء كانت عن طريق الإقناع أو الخداع أو القوة أو السحر ، والغرض منه ، فانها جميعا لا تدخل فى البناء الذى حدده « بروب » والذى يرتكز على « الثوابت » المعتمدة على الأحداث ووظائفها . وهكذا يتضح أنه لايمكن معرفة وظيفة الحدث إلا بمعرفة مكانه من الحكاية وسياقها ، ذلك أن حدثا واحدا يمكن أن يرد فى حكايتين مختلفتين ليقوم بوظيفتين مختلفتين تماما . ومثال ذلك أن يحصل البطل فى إحدى الحكايات على قدر من المال يتمكن بواسطته من تحقيق هدف يسعى إليه ، وفى حكاية أخرى يتلقى البطل القدر نفسه من المال مكافأة له على عمل أداه .. فالمال فى الحالتين واحد ، ولكن وظيفتهما تختلف . وتعد هذه الجزئية - فى هذا المجال - من المتغيرات ، إذ تختلف طرق الحصول على المال ، كأن يكون البطل قد عثر عليه دونما جهد ، أو كسبه فى رهان ، أو مسروقا .. الخ ، ولكنه أيضا يمكن أن يكون من « الثوابت » إذا أدى وظيفة فى الحكاية ، كأن يشترى به البطل شيئا يعينه على تحقيق هدفه ، أيا كانت الوسيلة التى حصل بها عليه ، وبناء على ذلك يمكن للأحداث ذات الوظيفة الموحدة أن تكون أساسا لبناء نمطى فى عديد من الحكايات الشعبية . ويقول « بروب » أن مجموعة الوظائف متشابهة فى نظام تسلسلها .

ويترتب على ذلك بالضرورة أن يكون تتابع الوظائف المبنى على الأحداث التى يلى بعضها البعض داخل بناء الحكاية غير خاضع بأى حال من الأحوال للأهواء أو الصدف ، ولكن ذلك لا يعنى أن مجموعة الوظائف فى الحكايات لابد أن تتساوى تماما ، فقد يحدث نقص فى بعض الأحيان ، ولكن هذا النقص لا يغير من تسلسل الوظائف . والنتيجة التى ننتهى إليها من قراءتنا لبروب هى أنه بسبب تماثل الوحدات فان الإنسان يمكنه أن يرى البنية الأساسية أو مورفولوجية الحكاية .ويورد « بروب » قائمة بهذه الوظائف مبتدئا من الصفر . وهو مقدمة الحكاية ، التى لا يسند إليها أية وظيفة ، وهذه هى القائمة :

١ - غياب أحد أفراد الأسرة (غياب) .

٢ - تحذير البطل من شىء محرم عليه (تحريم أو منع) .

٣ - عدم الاستجابة للتحذير (انتهاك التحريم) .

٤ - الشرير يبذل محاولة للاستدلال (استدلال) .

٥ - الشرير يتلقى معلومات عن ضحيته (الحصول على معلومات) .

٦ - الشرير يحاول خداع ضحيته لكى يأخذ مكانه وممتلكاته (خديعة) .

٧ - وقوع الضحية فى الشرك ، ومساعدتها الشرير دون قصد أو عن غير وعى منها (مشاركة لا إرادية فى جريمة) .

٨ - الشرير يحدث الضرر بأحد أفراد الأسرة (نذالة) .

٩ - التعرف على الضرر وأمر البطل باصلاحه (استدعاء للعون أو ايفاد للنجدة) .

١٠ - قبول البطل الرد واصلاح الضرر (بداية الرد أو إبطال الفعل) .

١١ - البطل يترك منزله أو يغادر موطنه لأداء المهمة (رحيل) .

١٢ - البطل يخضع لامتحان من أجل الحصول على أداة سحرية أو مساعدة (الوظيفة الأولى للمساعدة) .

١٣ - البطل يستجيب للمساعدة (رد فعل البطل) .

١٤ - الأداة السحرية توضع تحت تصرف البطل (الأداة السحرية) .

١٥ - البطل يكاد يصل إلى هدفه (انتقال من مكان إلى آخر أو من مملكة إلى أخرى) .

١٦ - المواجهة بين البطل والشرير فى معركة (صراع) .

١٧ - البطل يوسم بعلامة أو أمارة (علامة) .

١٨ - الشرير ينهزم (نصر) .

١٩ - إصلاح الضرر (إصلاح) .

٢٠ - البطل يعود (عودة) .

٢١ - مطاردة البطل (مطاردة) .

٢٢ - إنقاذ البطل من المطاردة (إنقاذ) .

٢٣ - البطل المتخفى يذهب إلى بلدة أو يدخل بلد آخر (الوصول متخفيا) .

٢٤ - بطل مزيف يدعى القيام بالعمل غير الموجود (تزييف) .

٢٥ - إقتراح أن يقوم البطل بعمل صعب أو مهمة صعبة (مهمة صعبة) .

٢٦ - البطل ينفذ ما كلف به أو ما اقترح عليه (تنفيذ) .

٢٧ - البطل يتم التعرف عليه (تعرف) .

٢٨ - إكتشاف أمر البطل المزيف (افتضاح) .

٢٩ - البطل ظهر فى شكل جديد (تحول فى المظهر) .

٣٠ - معاقبة البطل المزيف (عقاب) .

٣١ - البطل يتزوج ويعتلى العرش أو يتحقق له أحدهما (زواج أو تتويج أو زواج وتتويج)(١).

وتجدر الإشارة هنا إلى ملحوظة هامة وهى أن هذه الوظائف لا تبدو دائما بهذه الصور البسيطة ، ذلك أن تحقق تلك الوظائف فىَ الحكايات قد يأخذ صورا وأشكالا متعددة ، ومن هنا فان « بروب » يقول إن استخدام هذا الهيكل وتطبيقه كنمط يحتاج إلى وقت طويل ، وتمرس ومران .

---

١ - فلاديمير بروب - المرجع السابق - ص ٢٥ إلى ص ٦٥ .

يتبين لنا مما سبق أن هذه الوظائف تعمل أو تظهر كعناصر ثابتة ومستمرة فى الحكاية الشعبية ، كما أنها تبدو مستقلة عن الشخصيات التى تقوم بها وعن الطريقة أو الأسلوب الذى تتبعه الشخصية فى أدائها ، ومن ثم فهى التى ينبغى النظر إليها على أنها العناصر المكونة للحكاية الشعبية أساسا .

ويضاف إلى ذلك أن عدد الوظائف التى تتكون منها أى حكاية شعبية محدودة . وأن دوائر هذه الوظائف متماثلة دائما فى الحكايات وتجتمع كل مجموعة منها مرتبطة باحدى الشخصيات التى تحققها فى دائرة واحدة ، ويمكن أن نجدها فى كل الحكايات فمثلا :

١ - دائرة أعمال البطل تتضمن الوظائف ١٠ ، ١١ ، ١٣ ، ٣١ .

٢ - دائرة أعمال الشرير تتضمن الوظائف ٨ ، ١٦ ، ٢١ .

٣ - دائرة أعمال الأداة السحرية تتضمن الوظائف ١٤ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٢٩ .

٤ - دائرة أعمال المساعدة تتضمن الوظائف ١٢ ، ١٤ .

٥ - دائرة أعمال الشخصيات التى يجرى البحث عنها تضمن الوظائف ١٧ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨ .

٦ - دائرة أعمال لبطل المزيف تتضمن الوظائف ١٠ ، ١١ ، ١٤ ، ٢٤ .

٧ - دائرة أعمال المنجد أو المنقذ تتضمن الوظيفة ٩ .

وهكذا نستطيع تمييز سبع شخصيات عادة فى الحكاية ، هذه الشخصيات قد تختلف من حكاية أخرى ، كما سبق أن أشار إلى ذلك « بروب » ومن ثم تظل الأهمية الكبرى للوظائف أساسا .

وقد طبق « آلان دندس Alan Dundes » فى دراسته للدكتوراة سنة ١٩٦٢ منهج «بروب» على عدد من الحكايات الأمريكية الهندية ، واقترح أن نستخدم مصطلح Motifeme بدلا من مصطلح « بروب » الغامض Function ليدل به على أصغر وحدة للحدث . وقد وجد « آلان دندس » وحدتى Motifeme غير موجودتين عند بروب فى الحكايات الروسية التى طبق عليها منهجه . كما أنه وجد أن الحصيلة فى النهاية هى عشر Motifeme « موتيفات » بدلا من الإحدى وثلاثين وظيفة التى ذكرها « بروب » اعتمادا على عينته . كما قرر أن أقل عدد من « الموتيفيمات » فى عينته اثنان فقط ، كذلك ، فان تتابع «الموتيفيمات » ليس ثابتا كما فى الحكايات الروسية .

على أية حال لقد استبعد البنيويون الأسئلة التى طرحناها فى البداية ، ولم يقدموا حقيقة نظرية كتلك النظريات التى ذكرناها ، ولكن منهجهم ساعد الفولكلوريين دون شك فى فهم العناصر الرئيسية فى الفولكلور القصصى ، بالإضافة إلى التحليل البنائى للأمثال ، والمعتقدات ، والألغاز والألعاب .. الخ [١].

والمتأمل لهذا الاتجاه يمكنه أن يتذكر من خلال معايشته للمادة الشعبية أن مغنى الملاحم ورواة الحكايات مثلا ، لا يمكنهم أن يحفظوا عن ظهر قلب آلاف السطور الملحنة أو المروية ، ولكنهم بمعرفتهم - إلى حد كبير - بالتتابع الضرورى لإطار الملحمة أو الحكاية وعناصرها وحبكتها ، فانهم يمكنهم عندئذ أن يصبوا فيه ابداعهم التقليدى الموروث . ولعل أهم نتائج هذا المنهج أنه يوضح أن الأدب الشعبى يمكن أن يكون له أسلوبه الراقى المعقد فنيا كالأدب الخاص تماما [٢].

---

١ - انظر دراسات - آلان دندس . وايلى ماراندا . وكوجناس ماراندا .

٢ - لمزيد من التفصيل انظر الدراسة العربية الوحيدة التى اعتمدت على منهج « بروب » وهى دراسة الدكتورة نبيلة ابراهيم ، فقد طبقت فيها المؤلفة هذا المنهج على مجموعة من الحكايات الشعبية المصرية : د . نبيلة ابراهيم - قصصنا الشعبى بين الرومانسية والواقعية ، دار العودة - بيروت - الطبعة الأولى ١٩٧٤ .

ومن المهم أن أشير هنا إلى أن عالما كبيرا هو كلود ليفى شتروس قد قام بدراسات كثيرة معتمدا على المنهج البنائى ، وخاصة فى مجال الأسطورة ، ولكنه لم ينشىء مدرسة فى الفولكلور بالمقارنة بكثيرين ممن ناقشناهم على الرغم من أن له أتباعا كثيرين ، ونقادا كثيرين أيضا .

لقد جد ليفى شتراوس فى اثبات وجود أبنية ثنائية عالمية من المتضادات والوسائط فى الأسطورة ، محاولا أن يصمم علاقات بنائية بين نسخ الأسطورة المتنوعة ، مما يحتاج إلى دراسة مستقلة بذاتها .

والجدير بالملاحظة أن كل هذه النظريات والأساليب قد اهتمت فقط بالحكايات والأساطير فيما عدا البنائية، التى طبقت أيضا على الأمثال والألغاز والألعاب الشعبية . ولكن ما من نظرية واحدة - حقيقة - اهتمت بالأغانى الشعبية أو الرقص الشعبى أو الطب الشعبى أو الأزياء الشعبية ، أو غيرها من الأنواع الفولكلورية . لقد دارت مناقشات كثيرة حول أصولها أو جذورها ، ومكانها الذى نبعت فيه ، وانتشرت منه ولكنى فى حدود ما أعرفه ، لم ينشأ حول هذه الأنواع نظريات تتناولها بالتحليل والدراسة والنقد ، بالمقارنة بما حدث للحكايات والأساطير وغيرها من فنون الحكى ، ولكننا نأمل أن يحدث ذلك فى المستقبل القريب .

كما أنه من الملاحظ أن كثيرا من أصحاب هذه النظريات والمدارس قد اهتموا كلية بالنص ، ولم ينظروا إلى أبعد من حدوده فيما عدا « مالينوفسكى » والانثروبولوجيين الأمريكيين ، الذين نظروا فيما وراء النص فى دراساتهم عن الحكايات والأساطير ، ولكن ذلك تم بشكل محدود جدا .

هذه فى الحقيقة بعض طرق تحليل الفولكلور - والأدب الشعبى أحد فروعه بالطبع - وليس معنى أن يستخدم الدارس « المنهج المقارن » فى البحث عن الأصول ، أو منهج « عاكس الثقافة » فى دراسة ثقافات المجتمعات الإنسانية ، من خلال تحليل الفولكلور الخاص بها أو « المنهج البنائى » لتحديد ملامح الفولكلور البنائية ، أو « المنهج النفسى » لتوضيح مدلول الرموز والمواقف المختلفة ، أن هذه المناهج وغيرها هى وحدها الصالحة لتفسير الفولكلور فحسب ، ذلك أنه يبقى هناك كثير من المناهج المتخصصة تصلح أيضا للتحليل ويمكن للدارس أن يستخدمها . ولعل الأكثر أهمية من ذلك أن الاهتمام المتزايد بالفولكلور يمكن أن يؤدى إلى ايجاد فرص كثيرة لمناهج حديثة أخرى ، تثرى الدراسة ، وتدفع بها إلى الأمام .

= والحقيقة أنه ينبغى أن يستقر فى الأذهان أن أى دراسة للفولكلور أو لوظائفه تقتصر فى اهتمامها فقط علي النص ستفشل فشلا ذريعا ، ولا يعنى ذلك بالطبع أن دراسة النصوص لا أهمية لها ، ذلك أنه فى بعض الحالات مثل الأساطير المصرية القديمة ، وكذلك الأساطير اليونانية والرومانية ، لا يوجد بين أيدينا سوى النصوص ذاتها ، ومن ثم لا نستطيع فى مثل هذه الحالات إلا أن نكتفى بالنصوص ، ولكن توسيع مجال الدراسة الآن بالنسبة للأنواع الفولكلورية لكى يتجاوز حدود النص ، ولكى ينظر فيما وراءه قد أصبح أمرا مفروغا منه لا يحتاج إلى بيان أهميته وخطورته ، إذ أن ذلك سيقودنا دون شك إلى فهم أكمل ، وأكثر عمقا لطبيعة هذه الأنواع ودورها فى الحياة الإنسانية .

الفهرس

الصفحة

رقم الإيداع	٩٥/١٠٣٥٨
I.S.B.N.	977 - 5487 - 39 - 0

دار روتابرينت للطباعة ت: ٣٥٥٢٣٦٢ - ٣٥٥٠٦٩٤
٥٣ شارع نوبار - باب اللوق

مقدمة في

الفولكلور

فاضل







للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية

FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES